«…per la sua magnificenza, e bellezza, e per l’apparato
di molti ricchissimi ornamenti merita esser
anteposta a quante Chiese son oggi in Italia, vecchie o nuove»
Tommaso Fazello, Delle due deche dell’historia di Sicilia, 1573

«Templum tam celeberrimum erexit,
ut nullum in quasi arce Christiani orbis
repertatur illi simile»
Bernardo Riera, manoscritto inedito, sec. XVII

Capella Regia primum occurrit sumptuosi operis pavimento constrata... Osservazioni sul pavimento musivo della Cappella Palatina nel Palazzo dei Normanni a Palermo.

Nicola Severino

Quello dei cantieri musivi nella Sicilia normanna di Ruggero II è un argomento che per sua natura, estensione e complessità, non può essere trattato in questa sede nella totalità dei suoi argomenti, generali e particolari. Qui vorrei essenzialmente esprimere alcune mie perplessità, per alcuni aspetti accennate di recente anche da altri studiosi, per quanto riguarda il solo pavimento musivo della Cappella Palatina. Riflessioni personali che tuttavia scaturiscono principalmente da una analisi autoptica generale della *facies* dell'opera in studio, soprattutto in considerazione di un possibile confronto con quelle romane, laziali e campane, coeve, o seriori di alcuni decenni.

Il confronto tra le produzioni musive pavimentali dei marmorari romani del Lazio e del Meridione normanno è di fondamentale importanza per cercare di capire gli aspetti di un eventuale interscambio delle diverse culture, il *modus operandi* e la *koiné* artistica delle rispettive maestranze, quale *aggiornamento* del linguaggio musivo già ereditato dalle proprie radici culturali, e cercarne il riflesso innovativo nelle opere analizzate.

E' ovvio che una considerazione simile non può prescindere dall'identificazione degli elementi principali che caratterizzano il linguaggio musivo di ciascuna scuola, stabilirne per quanto possibile la più esatta cronologia, in quanto l'attribuzione di particolari stilemi è fondamentale nell'identificazione delle maestranze che lavoravano nei cantieri e della datazione delle opere. Per esempio, secondo William Tronzo, la Cappella Palatina sarebbe «*composta da due zone pavimentali distinte, una "bizantineggiante" corrispondente al santuario, ed una "islamizzante" corrispondente alla navata*»[1]. La distinzione viene suggerita, molto probabilmente, dall'osservazione che nella navata i riquadri pavimentali mostrano disegni di linee rette intrecciate, di chiaro stile islamico, mentre nel presbiterio vi è sostanzialmente un grande quinconce nello stile dei Cosmati romani, simile a quello che si vede nelle basiliche di Santa Maria in Cosmedin, San Marco al Campidoglio, San Saba all'Aventino, ecc. E' ovvio che Tronzo basa la sua ipotesi, come vedremo più avanti, anche

---

[1] cfr. Ruggero Longo, *L'opus sectile in Sicilia e nel meridione normanno*, dottorato di ricerca, Viterbo, 2009.

su una questione storica: quella dell'origine del quinconce che veniva, e viene tuttora, ritenuta generalmente assodata, chiarita e consolidata e che, invece, a mio avviso, essa è ancora sostanzialmente aperta all'indagine documentaria e archeologica. Tronzo, infatti, definisce la zona presbiteriale "bizantineggiante", per lo stile dei mosaici parietali e dall'associazione del grande quinconce pavimentale ivi presente alla matrice stilistica bizantina; ma la questione se il quinconce, così come interpretato dai Cosmati nei pavimenti romani e che corrisponde in modo quasi identico a quello nel presbiterio e nel riquadro della navata destra della Palatina, sia da considerarsi un'invenzione bizantina o dei marmorari romani, è tutt'altro che chiusa. Infatti, da tempo viene lamentata dagli studiosi una inspiegabile mancanza proprio del quinconce (se fosse un'invenzione bizantina) nel pavimento dell'abate Desiderio (1071) nell'abbaziale di Montecassino. Si dirà che il pavimento del presbiterio della stessa chiesa, con un presunto ipotetico quinconce, è scomparso insieme agli altri elementi medievali. Tuttavia, è da osservare che il pavimento della vicina (cronologicamente, stilisticamente e materialmente) abbazia benedettina di San Vincenzo al Volturno (Is), mostrava come elemento centrale cerimoniale nella navata principale una enorme ruota, con tondi orbitanti, e non un quinconce alla maniera romana. Nella chiesa di San Menna, a Sant'agata dei Goti, e nel presbiterio del duomo della stessa città, non si nota al centro della fascia un quinconce di notevoli dimensioni come quello della Cappella Palatina, essendo questo, più degli altri, analogo a quelli dei Cosmati romani. Nella produzione musiva pavimentale di area bizantina, si vedono molti dischi annodati a *guilloche* che creano i noti *meandri* e *girali*, ma non si vede mai un quinconce, singolo di piccole o grandi dimensioni, che abbia più o meno l'aspetto di quelli romani o di quello della Palatina e che possa riferirsi ad una tradizione anteriore al X e XI secolo. Non sono, a mio parere, da ritenersi punti di riferimento i piccoli quinconce su lastre dei monasteri del Monte Athos in Grecia perché non credo che siano pavimentali e non si ha la certezza della loro datazione precisa, generalmente riferita sempre alla consacrazione dei templi, escludendo così la possibilità che essi possano essere il frutto di rifacimenti successivi[2]. E, in ogni caso, non si vede nella produzione bizantina una

---

[2] Si vedano a questo proposito i miei contributi specifici in "*Il pavimento precosmatesco dell'Abbazia di Montecassino*", 2011; "*Pavimenti cosmateschi di Roma: storia, leggenda e verità*", 2012; "*Il quincunx dei Cosmati*", su Scribd.com e Academia.edu. Inoltre, è dello stesso parere anche Guglielmo Matthiae il quale, parlando proprio dei quinconce della chiesa del monastero di Iviron e di quelle del Monte Athos, nel suo noto articolo *Componenti del gusto decorativo cosmatesco*, Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, 3, anno 1, n. 1, 1952, p. 258 e pag. 281, nota 17, scrive: «*Attribuito dal Frothingam al sec. X, senza tener conto delle successive alterazioni e ricostruzioni della chiesa*».

significativa presenza di quinconce singoli, utilizzati nel modo dei pavimenti romani o come nella Palatina, da far ritenere, con un certo margine di sicurezza, tale figura di derivazione stilistica dalla cultura costantinopolitana. Attualmente l'unica prova documentaria che mostra *in nuce* l'idea da cui prende forma il quinconce cosmatesco, è la figura contenuta nel codice 175 di Montecassino, *Majestas Domini*, datato ai primi decenni dell'XI secolo.
Quindi, non si comprende per quale motivo il pavimento nel presbiterio della Cappella Palatina debba essere definito "bizantineggiante" anche per la presenza di un quinconce perfettamente riferibile alle tipologie romane della seconda metà del XII secolo. Si evince, invece, l'importanza di definire le tipologie stilistiche, l'iconografia e l'iconologia dei singoli elementi, facendo i debiti confronti con le opere coeve e successive, e soprattutto i termini cronologici di elementi musivi di primaria importanza, come il quinconce, tra l'altro comune a quasi tutte le opere menzionate. Così, come importante è stabilire le caratteristiche musive che permettono di decifrare e leggere, senza dubbi, i pannelli della navata centrale come islamici, grazie all'identificazione dei motivi a linee rette e spezzate, agli intrecci che non lasciano spazi di sorta se non a piccole campiture, ai patterns tipicamente di matrice islamica, derivati dai nastri intrecciati di origine *fatimide* e qui proposti nella tecnica dell'*opus tessellatum*. I motivi ornamentali generati sono caratterizzati dall'elemento principale, la stella a otto punte con al centro dischi di porfido che richiamano la forma del quinconce. La stella a otto punte è ottenuta dagli intrecci geometrici eseguiti con le piccole bande marmoree bianche, che a sua volta possono contenere un'altra stella a otto punte realizzata con tessere lapidee a forma di losanghe, intervallate da triangoli. Ad ogni modo, gli elementi stilistici che caratterizzano i pannelli pavimentali islamici sono ben noti, mentre il problema della coesistenza di vari stili nello stesso cantiere si pone e si evidenzia relativamente agli altri riquadri che richiamano sia la tradizione bizantina che quella romana cosmatesca[3]. E questo lo vedremo dopo.

[3] La doppia origine stilistica viene già evidenziata da Cecilia Waern *in Mediæval Sicily : aspects of life and art in the Middle Ages*, New York, Dutton, 1911, pag. 162: «The pavement is a masterpiece of elaborate *opus Alexandrinum*, ltalo-Byzantine, showing bands and panels of parcel mosaic of coloured marbles, and disks of serpentine and porphyry, inlaid in a framework of creamy white Parian. Encrusted in the cipollino panels of walls, parapet, pulpit, &c., we find other varieties of the same beautiful workmanship. The patterns of this parcel mosaic show a double origin; in some we find the well-known mosaic borders in gilt *tesserae* and coloured marbles of contemporary "Cosmati" work—the Roman development of the Alexandrine prototype—also pretty little conventional trees, birds and sprays. Others are strikingly Saracenic in their use of the five-tongued " battlement" motive (derived from the palmetto), or of mosaic bands in which white predominates, in a kind of pleasing filigree or lace-work braid of narrow strips of opaque white paste».

Se la datazione *ante quem* per il pavimento musivo della Cappella Palatina è quella proposta per il 1154[4], allora a questa data dovevano essere già realizzati e divenuti famosi i grandi pavimenti cosmateschi eseguiti dalla bottega di Tebaldo e del figlio Lorenzo entro la metà del XII secolo. A questo periodo si riferiscono in genere i pavimenti romani di San Clemente, Santa Maria in Cosmedin, San Crisogono, San Gregorio al Celio (prima del restauro del 1754), San Saba, Santa Croce in Gerusalemme, Santa Maria in Aracoeli, Santi Quattro Coronati, ecc. Come non pensare al fascino che tali grandiose opere dei Cosmati, seppur lontane, dovevano aver esercitato sull'imperatore Ruggero II, tanto da fargli desiderare nella favorita fusione tra le varie culture religiose e artistiche, anche l'apporto del prezioso classicismo romano?[5] Certo, non è detto che a produrre materialmente gli elementi musivi di stile romano fossero proprio artisti venuti dall'Urbe, tanto è vero che certamente i capaci marmorari dei cantieri palermitani dovevano essere ben all'altezza di riprodurre anche lo stile cosmatesco. Stile che, tuttavia, si fonde e si confonde con gli altri elementi ben più marcati nella Palatina, come quello arabo-islamico dei pannelli della navata i quali fanno in modo da poter distinguere, in linea generale ed in modo abbastanza netto, queste opere da quelle romane. Quest'ultime si differenziano, sostanzialmente, anche per alcuni aspetti generali, oltre che specifici, come la simmetria assiale longitudinale, laddove nelle opere siciliane essa viene a mancare a favore di una centralità costituita da grandi pannelli che coprono per intero la navata. Questo,infatti, elude il concetto iconologico essenziale delle opere musive pavimentali romaniche, sviluppato a partire da quello che viene considerato il prototipo dei litostrati cosmateschi, cioè il pavimento di Desiderio nell'abbaziale di Montecassino: una fascia centrale musiva, particolarmente ricca, quale guida simbolica del cammino del fedele nel tempio, elemento base di tutti i futuri pavimenti cosmateschi[6].

---

[4] cfr. Ruggero Longo, op. cit. capitolo *I Cantieri Palermitani*.

[5] Secondo F. Dell'Acqua, *Parvenus eclettici e il canone estetico della varietas*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana»,XXXV (2003-2004) [ma 2005], pp. 49-79., la cultura artistica normanna sotto Ruggero II era «caratterizzata da una varietà 'linguistica' (…) degna di Babele e da un'aspirazione alla magnificenza che si avvaleva del meglio presente sulla piazza». Difficile, quindi, pensare che Ruggero II tenesse di proposito fuori gioco l'arte musiva romana, anche se i suoi rapporti con Roma e con la curia pontificia di allora erano in netto contrasto. Nel 1149, però, egli aiutò il papa Eugenio III a rientrare a Roma dopo l'insurrezione di Arnaldo da Brescia e chissà che, colpito dalla bellezza dei pavimenti romani, desiderasse inserire, tra le varie culture musive del cantiere, anche quella della Santa Romana Chiesa, facendo realizzare il grande quinconce in stile cosmatesco nel presbiterio.

[6] Dorothy Glass, in *Studies on Cosmatesque Pavements*, BAR, 1980, pag. 4, sintetizza le opere siciliane come segue: «In Sicilia, larghi tratti di pavimento rimangono a Palermo nella Cappella Palatina, S. Cataldo e la

Il Pavimento della Cappella Palatina nel Palazzo Reale di Palermo era davvero Musivo?

Nel titolo di questo paragrafo traspare un velo di perplessità che ho avvertito durante la mia analisi dei pavimenti musivi delle chiese palermitane di Santa Maria dell'Ammiraglio, di San Cataldo, della Cappella Palatina e anche del duomo di Monreale: ovvero se il pavimento (specie quello delle navate) della Palatina fosse stato realmente realizzato nel XII secolo o se si trattasse di una possibile ricostruzione postuma che reimpiega materiali antichi provenienti anche da altri edifici, nell'ottica di una pratica consolidatasi almeno dal XV secolo e rafforzatasi dopo la controriforma del 1575. Si praticava lo smantellamento, e spesso il trasferimento da una chiesa all'altra, di arredi presbiteriali medievali e di porzioni più o meno cospicue di pavimenti musivi, specie nell'ambito di quelli cosmateschi romani e laziali. Esempi eclatanti non mancano, come ho avuto modo di scrivere diverse volte nei miei saggi, a cominciare da quello più importante relativo al pavimento della basilica di San Giovanni in Laterano, in parte fatto trasferire da papa Martino V, circa il 1426, a Genazzano per la nuova decorazione della chiesa di San Nicola alla quale il pontefice era particolarmente devoto. Se questo trasferimento è documentato nella storia[7], altri si possono ricavare da semplici osservazioni ed analisi autoptiche. Basti pensare al trasferimento di parte del pavimento dell'antica basilica di San Pietro in Vaticano, nelle Grotte Vaticane, o ai pannelli reimpiegati nelle Stanze di Raffaello nei Musei Vaticani e,

---

Martorana. I tre pavimenti in Palermo, tutti datati dalla metà del XII secolo, un unico gruppo stilisticamente coerente i cui princìpi di progettazione (disegno unitario) si distinguono molto chiaramente dai lavori cosmateschi. Per esempio, gli artefici siciliani non impiegarono mai rettangoli con un consistente e ripetitivo pattern; né vi sono lunghe file di dischi di porfidi ad evidenziare il percorso verso l'altare. Quindi, i pavimenti siciliani sono composti da unità più grandi (riquadri con disegno generale unitario). La navata della Cappella Palatina è costituita da tre grandi riquadri. Il centro di ciascun riquadro è marcato da una girale o un pezzo ottagonale di porfido. Il resto di ciascun riquadro compone un disegno geometrico formato da pezzi angolari di marmo bianco, delineando forme come trapezi o triangoli. I motivi angolari sono allineati con piccoli patterns di mosaico simili a quelli che appaiono fasce esterne dei rettangoli nei pavimenti cosmateschi. Un'idea simile permea i pavimenti della Martorana e di San Cataldo. Tutti e tre i pavimenti mancano della regolarità statica e del bilanciamento (simmetria longitudinale) dei pavimenti Cosmateschi. Invece, favoriscono i disegni angolari in cui una forma non si distingue in modo chiaro dalla successiva. Le fasce di marmo bianco mostrano i patterns principali che serpeggiano in ciascun riquadro.

Eppure, nonostante i pavimenti siciliani non abbiano una chiara simmetria assiale longitudinale, ciascun segmento individuale è insieme coerente e centralizzato».

[7] A ricordarlo, sebbene senza citare fonti, fu Gaetano Moroni nel suo *Dizionario Storico Ecclesiastico, ecc*. del 1870 circa. Cfr. N. Severino, *Pavimenti Cosmateschi di Roma*, ecc., Basilica di S. Giovanni in Laterano.

ancor di più, il grande pavimento ricostruito nella Cappella Sistina con buona parte del materiale antico ricavato dal pavimento disfatto dell'antica chiesa di San Pietro. O anche alle porzioni pavimentali probabilmente trasferite dalla basilica di San Marco al Campidoglio, nelle cappelle rinascimentali della basilica di Santa Maria in Aracoeli. Sulla base di queste considerazioni, quindi, ha un senso tener conto di una eventualità simile quando si prospettino le condizioni strutturali, stilistiche e iconografiche, osservate da analisi autoptiche, che possono mettere in dubbio l'originalità della *facies* di un litostrato musivo. Non sto parlando di certezze, ma di possibili ipotesi che sembrano essere ammissibili, verosimili, realistiche, o che possono anche dimostrarsi infondate in seguito ad ulteriori ricerche. Si tratta solo di una possibilità in più nell'indagine storico-scientifica. Tralasciando, per il momento, gli altri due pavimenti musivi, cioè delle chiese di Santa Maria dell'Ammiraglio e di San Cataldo, quello della Cappella Palatina nel Palazzo dei Normanni, presenta, nella *facies* attuale, caratteristiche abbastanza discutibili, soprattutto quando si tenti di dimostrare una presunta contestualizzazione *ab origine templum*.

Infatti, la sola analisi autoptica stabilisce profonde e poco spiegabili anomalie per un'opera che, al contrario, doveva essere realizzata secondo le rigide regole di quell'arte *musivaria et quadrataria* che a Montecassino ebbe la sua origine nell'indiscussa competenza delle maestranze bizantine, chiamate appositamente dall'abate Desiderio per l'abbellimento della chiesa abbaziale, in occasione della sua consacrazione del 1071.

Se è vero che i successivi pavimenti cosmateschi romani furono forgiati sulle radici di quell'aula classicità romana per mano dei maestri marmorari, secondo regole stilistiche che comunque ebbero la loro eco sull'arte musiva di tutto il mondo cristiano, è vero anche che la fusione di stili, permessa dai principi normanni nella Sicilia del XII e XIII secolo, doveva arricchire e non corrompere le regole dell'arte dei pavimenti musivi. Gli interscambi culturali tra le maestranze romane, cassinesi-salernitane e siculo-arabe, sono ben evidenti nei pavimenti di Santa Maria dell'Ammiraglio e di San Cataldo, proprio in quegli elementi stilistici che molto facilmente si possono leggere e distinguere, iconograficamente e iconologicamente. Così, in entrambe le chiese, si nota la fusione dei repertori musivi nelle campiture dei riquadri, e si nota distintamente l'influenza romana, cassinese o islamica, indipendentemente da chi abbia realizzato materialmente l'opera. Tale fusione di stili, si osserva oltre che nei dettagli musivi dei singoli patterns, anche nei singoli riquadri dove è possibile vedere, a volte affiancati l'uno all'altro, il quinconce romano, le *rotae* orbitanti cassinesi e l'*horror vacui* islamico, racchiuso nei meandri di linee spezzettate. Ora tutto questo potrebbe anche essere ammissibile in un pavimento concepito secondo uno spirito di fusione delle varie culture artistiche e religiose di quel

tempo, ma quello che non convince è l'apparente casualità con la quale tali pannelli sono stati assemblati. Una casualità che, guarda caso, si ritrova anche osservando i pannelli che costituiscono il pavimento musivo nel presbiterio della cattedrale di Salerno.

Lo stesso discorso vale per la Cappella Palatina. Tra gli otto pannelli pavimentali singoli che corrono lungo le navatelle laterali, non vi è alcuna corrispondenza iconografica e simmetrica, ad eccezione degli ultimi due che mostrano una serie di otto dischi lapidei di porfidi e serpentini, affiancati a due a due, e collegati tra loro da semplici fasce marmoree bianche circolari, invece che a guilloche, come da tradizione musiva medievale. Inoltre, è da precisare che tali fasce marmoree bianche, come tutte le altre che compongono i motivi geometrici del pavimento, sono ascrivibili ad un periodo non anteriore al XVI-XVII secolo. E' evidente che tutti questi pannelli sono stati interessati da diversi restauri.

La loro disposizione è del tutto casuale, priva di qualsiasi significato iconologico e probabilmente effettuata secondo scelte totalmente arbitrarie nella ricostruzione del pavimento. Così, troviamo un pannello cassinese, seguito da uno romano, e poi ancora uno cassinese, e poi ancora uno romano nella navatella di destra; nella sinistra, invece, si nota una successione di tre pannelli tutti di stile islamico, a cui segue quello cassinese con tondi lapidei disposti a coppie. Nella navata centrale si susseguono tre grandi pannelli musivi di esclusiva fattura islamica, in due dei quali cinque dischi di porfidi e serpentini accennano alla forma di quinconce asimmetrici e l'ultimo è una composizione esagonale di sette dischi lapidei. L'unica corrispondenza che si nota è data dalle fasce strette, tra gli intercolumni, che dividono le navate laterali con quella centrale[8].

Nel presbiterio, un grande quinconce di chiaro stile romano, simile a quelli di Santa Maria in Cosmedin, o di San Saba, ma di aspetto meno arcaico, è affiancato da quattro pannelli, tutti di stile islamico e corrispondenti tra loro nella composizione musiva solo in senso longitudinale. Ma nella parte destra, si nota che lo spazio rimanente davanti ai due riquadri, di dimensioni più piccole rispetto a quelli di sinistra, è riempito con una lastra estranea con motivo di guilloche che non riveste alcun significato iconologico

---

[8] Per Rosa Di Liberto, *Norman Palermo: architecture between the 11th and 12th century*, in *A Companion to Medieval Palermo*, Brill, Leiden-Boston, 2013, pag. 146,: «l'inclusione di motivi decoratici islamici fanno ritenere il pavimento della Palatina indipendente da quelli cosiddetti in stile "Cosmateschi" del centro e del sud Italia con i quali sono comunemente associati. Il tappeto di mosaico delle navate della Cappella Palatina è concepito come una combinazione di pannelli indipendenti dall'articolazione del piano della chiesa e del ritmo dei colonnati, dal contrasto con il soffitto, il cui ritmo cadenzato dei cassettoni e delle *muqarnas* copre ininterrottamente l'intera navata. Nella navata sud, allineati con l'entrata principale e accanto al trono reale, i primi due pannelli pavimentali sono concepiti in modo totalmente differente da tutti gli altri».

nell'unitarietà della *facies* del pavimento nel presbiterio. Ciò fa pensare ad un riadattamento dei pannelli pavimentali, come confermano i disegni dell'Ottocento che vedremo tra poco, e non ad un lavoro così concepito *ab origine* dai maestri marmorari.
Non posso tacere, a questo punto, un esempio analogo. Secondo le mie ricerche basate sugli studi già compiuti dallo studioso Ermenegildo Scaccia Scarafoni alcuni decenni fa, il pavimento musivo della chiesa abbaziale di Montecassino, realizzato dall'abate Desiderio nel 1071, è stato fino ad oggi creduto essere identico nel disegno a quello che si vede nell'incisione settecentesca di Erasmo Gattola (1733). Secondo le mie ipotesi, che si affiancano alle teorie di Scaccia-Scarafoni, il pavimento che si vede in Gattola, nascosto da quello barocco del settecento e venuto alla luce dopo i bombardamenti del 1944, non corrisponde nel suo disegno a quello originale voluto da Desiderio, ma a quello ricomposto dai frammenti avanzati in seguito al terribile terremoto del 1349 che distrusse quasi *a fundamentis* l'abbazia. Ora, a parte l'evidenza dei restauri, delle manomissioni, dei rifacimenti e dei ritocchi che sono attualmente visibili nel pavimento della Cappella Palatina e che vanno a sostegno dell'ipotesi di una ricostruzione dei pannelli, c'è da considerare due elementi storici significativi che potrebbero far pensare ad una eventuale ipotesi di ricostruzione e di derivazione del pavimento da un'altra chiesa.
Lo studioso Ruggero Longo che si è occupato a fondo delle opere musive dei cantieri palermitani e salernitani, stabilisce una datazione *ante quem* del pavimento alla metà del XII secolo, grazie all'*ekphrasis* dell'Omelia XXVII di un non meglio identificato Filagato da Cerami «che venne pronunziata in occasione della festività dei SS. Pietro e Paolo, alla presenza di re Ruggero II, il 29 Giugno di un anno non precisato»[9], ma all'incirca agli ultimi anni del regno di Ruggero, tra il 1148 ed il 1153, riportandone il passo che dice:

> [...] Inoltre lo spazio più sacro del tempio somiglia
> in tutto a un prato di primavera, per il vario
> colore di marmi che ne formano il mosaico, quasi
> fosse abbellito di fiori, se non che i fiori appassiscono
> e cambiano colore, mentre questo prato
> non appassisce ed è perenne, perché conserva in
> sé una primavera eterna. Ogni parete è ricoperta
> di marmi di vario colore, la parte superiore è rivestita

[9] Ruggero Longo, *Le decorazioni in opus sectile della Cappella Palatina di Palermo. Nuovi materiali per nuove ricerche*. 2009 circa.

da mosaico aureo, nello spazio che non è
occupato dalle numerose immagini sacre.

L'autore, in tal modo assume per certo che questo passo si riferisca al pavimento musivo. Ma in realtà non sembra leggersi un riferimento preciso al pavimento che nel 1150 circa doveva dirsi "pavimento", "litostroto", “vermicolato”, e non "mosaico" che veniva usato esclusivamente per indicare i lavori in *opus Alexandrinum* e *vermiculatum* parietali. Ciò che mi sembra più evidente è che la frase si riferisce ad un "prato di fiori" di cui nell'attuale pavimento, se fosse stato originale e conservatosi intatto come si vorrebbe, non è possibile osservare nemmeno una traccia; mentre sulle pareti del tempio vi sono mosaici in *opus sectile* e in paste vitree di fiori multicolori che meglio si riconoscono nella descrizione.
Qui devo aprire una lunga parentesi per cercare di chiarire alcuni punti di questo passaggio. Longo a pag. 179 della sua tesi di dottorato, *L’opus sectile medievale in Sicilia e nel Meridione Normanno*, apre il paragrafo II, “*Il rinnovarsi della tecnica*”, con il passo di Filagato da Cerami, e indica alla fine che si tratta dell’Omelia XVII. Nel testo di questa citazione scrive «*inoltre il pavimento del santissimo tempio somiglia in tutto a un prato di primavera…*». Poi riporta lo stesso passo, leggermente modificato nelle frasi, nell’articolo *Le decorazioni in opus sectile della Cappella Palatina…*, ma sostituisce la parola “pavimento” con «*lo spazio più sacro del tempio…*», e scrive che il passo è tratto dall’omelia XXVII di Filagato da Cerami, come appunto ho scritto anch’io nel testo sopra. Queste differenti terminologie ed interpretazioni del passo, oltre al numero diverso indicato per l’omelia, mi ha indotto a fare una ricerca più approfondita sull’opera in questione ed ho scoperto alcuni dettagli significativi per la nostra indagine. Intanto “Filagato da Cerami” non è altro che una delle varianti dei possibili nomi che si associano a quello individuato come principale che è Teofane Cerameo. Infatti, nell’Enciclopedia Italiana Treccani, alla voce *Teofane*, si riporta quanto segue nell’articolo di Silvio Giuseppe Mercati: « TEOFANE Cerameo (Θεοφάξης ὁ κεραμεύς). - Sotto il nome di T. C. fu pubblicata nel 1644 a Parigi la più estesa collezione bizantina di omilie (v. anche Migne,*Patrol. Graeca*, CXXXIII, coll. 136-1077, e l'edizione di G. Palama, Gerusalemme 1860) per le domeniche e feste dell'anno; l'editore, Fr. Scorso, credette T. arcivescovo di Tauromenio (Taormina) del sec. IX. Ma Taormina non possedeva allora vescovado: e la tradizione manoscritta molto complicata porta diversi nomi di C. (Teofane, Giovanni, Filippo, Gregorio, Giorgio, Niceforo) e anche quello di Giovanni Filagato, monaco e filosofo, discepolo di S. Bartolomeo di Simeri. In altre vi sono allusioni a fatti posteriori, ad es., nell'omilia 55, tenuta alla presenza di re Ruggiero (1129-1152), ov'è descritta la cappella

palatina di Palermo con i famosi musaici». Quindi, secondo la storiografia più accreditata, come anche la Patrologia Greca di Migne, l'autore sarebbe Teofane Cerameo e l'omelia in questione non è la XVII o la XXVII, ma unicamente la n. LV, dove già dall'inizio l'autore descrive la Cappella Palatina e dato che non ho trovato alcun libro in cui fosse riportato il passo originale, credo di fare cosa utile al lettore proponendo non solo il testo latino curato nella traduzione dal greco del gesuita *Francisco Scorso Panormitano* nel suo libro *Theophanis Ceramei, Homiliae, Lutetiae-Parisorum*, 1644, ma anche le sue preziose note a commento del passo che ci riguarda.
Passo dall'Omelia 55 di Teofane Cerameo tratto dal citato libro di Francisco Scorso:

> «dicta est in festo SS. Apostolorum Petri et Paulo».
>
> «...templum, quod fondamenti instar, ac munimenti in palatio aedificavit maximum, atque pulcherrimum, quod et insolito quodam ornatu magnificum, et splendore conspicuum, et auro fulgentissimum, lapillis clarissimum, et picturis quasi floribus amoenissimum, quod cum saepius viderit quispiam et semel atque iterum fuerit contemplatus, ut novum, ac nunc primum visum admiratum et obstupescit errabundos oculos huc, illuoque circumferens, tectum enim huismodi est, ut nec eius aspectu satiari quis possit; et cum videntibus, tum etiam audientibus miraculo sit variis calathiscis politissima arte caelatis distinctum ac decoratum, et undicunque auro coruscans emulatur coelum, cum puro, ac sereno aere astrotum choro collucet, columna vero arcus optime suffilcientes in eam altitudinem tectum erigunt, ut machinas omne artemque superare videatur.
> Iam templi sanctissimum pavimentum marmoris segmentis quasi floribus ubique decoratum, prato verno tempore efflorescenti plane similissimum est, hoc excepto quod flores ibi deflorescunt, et submutantur; hoc autem pratum nunquam marcisci, et perpetuum viget florem in se servans immortalem...»

A questo testo, Scorso aggiunge una nota (a pag. 592) nella quale crede di aver individuato nella frase *Marmorei segmentis*, quell'«*opus segmentatum, seu vermiculatum dictum, quale describit Lucillus, ex eo similitudinem elegantissimam trahens, et in Albutium Illudens quod refert M. Tullius...*», diversificandolo, secondo le dottrine di Teofane, di Plinio e di Vitruvio dall'*opus tessellatum*. In realtà, l'autore ha probabilmente interpretato a suo modo il testo greco, già di per sé forse corrotto nel tempo dalle trascrizioni dei vari manoscritti. Non si comprende dove possa aver letto la parola “pavimento”, dato che in

greco non ha un equivalente latino[10]. E siccome l'*opus segmentatum* non ha alcun fondamento nell'uso antico, sono portato a credere che il testo dell'Omelia di Teofane si riferisca più alle decorazioni dei *sectilia* marmorei floreali delle pareti che non ad un pavimento il quale, se fosse rimasto quell'originale descritto e creduto tale nelle parole dell'Omelia, dovrebbe oggi mostrare più di qualche traccia di queste ornamentazioni floreali, tanto ricche da dare l'idea di un *prato perennemente fiorito* in una *primavera immortale*. La traduzione italiana, basata sul testo di Scorso, la riprendo dal libro di Gioacchino Di Marzo, *Delle Belle arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del secolo XIV*, Palermo, 1859, vol. II, pag. 68:

«*Il tetto veramente non può saziarsi d'ammirare, e sorprende a vederlo ed intenderlo; ornato di certe sculture minutissime e variate in forma di canestrini; e in ogni parte d'oro rilucendo, imita il cielo quando risplende nel puro acre col suo coro di stelle. Le colonne poi, sostenendo archi magnifici, sollevano il tetto ad una altezza immensa. Il santissimo pavimento del tempio, maestrevolmente ornato a fiori di pietruzze di marmi variatissimi, è simile ad un prato di primavera; con ciò però che il fiore ivi svanisce e si muta, ma questo prato è incorruttibile e perenne, contenendo in sé fiori immortali. Ogni parete è coperta di varietà di marmi, dei quali son fregiate le estremità superiori con aurei sassolini…*».

Sembra abbastanza strano che un pavimento venga definito "santissimo" e forse per questo in altri luoghi si legge "il pavimento del santissimo tempio". Restano i dubbi, in ogni caso, sul fatto che l'autore dell'Omelia si riferisse al pavimento, dato che, come ho detto più volte, in esso non si riscontrano oggi cospicue tracce di elementi fitomorfi da farlo assomigliare ad un prato fiorito.

Una notizia che sembra essere passata quasi inosservata tra gli studiosi moderni proviene da un autore di cui non si conosce bene l'identità e generalmente viene indicato come Hugo Falcandus[11], autore di una cronaca intitolata, «*Liber De Regno Sicilie*», scritta in un

---

[10] Secondo K.M.D. Dunbabin, che scrive la voce *Pavimento* nell'Enciclopedia dell'Arte Antica Treccani, «I termini utilizzati dagli autori greci e latini (in part. Plin., *Nat. hist.,* XXXVI, 184-189; Vitr., VII, 1) e nelle iscrizioni sono stati ampiamente dibattuti, ma l'interpretazione corretta di termini quali *lithòstroton* e *scutulatum* rimane controversa. Alcune espressioni diffuse nella letteratura archeologica moderna sembrerebbero utilizzate in modo improprio (come *opus signinum, opus vermiculatum, opus figlinum*), mentre altre non hanno nessun fondamento nell'uso antico (come *opus segmentatum*)».

[11] **Ugo Falcando** è il nome, presumibilmente fittizio, attribuito a un letterato medievale. Falcando fu autore di una cronaca latina del Regno di Sicilia della seconda metà del secolo XII, pubblicata per la prima volta a Parigi nel 1550 insieme ad una *Epistola ad Petrum Panormitanae Ecclesiae thesaurarium de calamitate Siciliae*, probabilmente dello stesso autore. Il nome *Hugo Falcandus* poteva essere letto sul codice da cui

elegante latino, in un periodo compreso tra gli anni 1154-1169, ma soprattutto di una *Epistola ad Petrum Panormitanae Ecclesiae thesaurarium de calamitate Siciliae,* attribuita allo stesso autore e pubblicata per la prima volta nel 1550. In questa epistola, scritta circa il 1190, egli descrive quello che vede un fedele che si appressi a visitare la Cappella Palatina:

«Porro ex ea parte que urbem respicit palatium ingressuris, capella regia primum
occurrit sumptuosi operis pavimento constrata[12], parietes habens
inferius quidem pretiosi marmoris tabulis decoratos, superius autem
de lapillulis quadris, partim auratis, partim diversi coloris,
veteris ac novi Testamenti depictam ystoriam continentes. supremi
vero fastigii tabulatum insignis elegantia celature et miranda
picture varietas passimque radiantis auri splendor exornant.»

Gervasio di Tournay trasse l'*editio princeps* da lui curata nel 1550: si trattava tuttavia di un manoscritto adespota (senza indicazione dell'autore), di proprietà di Matteo Longuejoue, vescovo di Soissons. Oggi il codice è perduto, e il nome non ricorre né nel testo, né in altre opere dell'epoca. Si può quindi ritenere, secondo l'ipotesi di Enrico Besta, che il nome riportatovi fosse quello di uno dei precedenti proprietari (forse *Foucault de Bonneval*, predecessore di Mathieu Longuejoue alla diocesi di Soissons). Secondo un'altra ipotesi, potrebbe anche trattarsi di uno pseudonimo usato dal vero autore, o di un nome inventato dallo stesso Tournay che lo pubblicò nel 1550, anche se quest'ultima ipotesi non trova motivazione. Un riferimento biografico è l'aver sicuramente vissuto, da adulto, gli anni tra il 1166 e il 1190. Altro dato è la capacità di scrittore di altissimo livello, a suo agio con i classici latini. Infine, doveva trattarsi di persona molto vicina alla corte normanna palermitana, presso cui doveva svolgere alti compiti amministrativi, vista l'alta competenza tecnico-burocratica. La sua identità biografica è comunque sconosciuta ed è probabile una sua origine transalpina, forse normanna. È stato ipotizzato, ad esempio, potersi trattare di Guglielmo di Blois, elegante autore della commedia elegiaca latina *Alda*, fratello di Pietro di Blois, consigliere, quest'ultimo, di Guglielmo II di Sicilia (Guglielmo il Buono). La sua cronaca, «*Liber De Regno Sicilie*», in elegante latino, copre gli anni 1154-1169. Falcando narrò la storia del Regno normanno di Sicilia, soprattutto sotto il re Guglielmo il Malo (†1166) e dei primi anni del regno di Guglielmo II. Il curatore della *editio princeps* del 1550, Gervasio de Tournay, aggiunse alla pubblicazione anche una *Epistola ad Petrum Panormitanae Ecclesiae thesaurarium de calamitate Siciliae*, probabilmente dello stesso autore. Nella missiva, si metteva in guardia dai rischi che si profilavano sul Regno di Sicilia dopo che l'improvvisa morte di Guglielmo il Buono, avvenuta nel 1189, apriva la strada del Regno a quella che l'autore della lettera temeva come l'onda di barbarie tedesca rappresentata dagli Hohenstaufen. Di fronte alla minaccia della dinastia sveva, invocava l'unità tra cristiani e musulmani di Sicilia. (fonte Wikipedia)

[12] E' importante evidenziare che Agostino Inveges, in *Annali della felice città di Palermo*, 1651, pag. 202, citando Falcando scrive «sumptuosi operis pavimento constructa», e non *constrata*, il quale termine sembra essere più appropriato.

Salvadore Morso così traduce:
«*Entrando da quella parte del Palazzo che guarda la città, la prima che si offrisce agli sguardi è la Cappella reale, di cui il pavimento è lastricato tutto di pietre sontuose, la parte inferiore delle muraglie di preziosi marmi nobilmente incrostata, la parte superiore però lavorata di piccole pietre quadre parte indorate e parte vario-pinte contiene la storia dell'antico e nuovo testamento…*»[13].
E tuttavia, la traduzione sembra essere improntata su una eccessiva libertà interpretativa, specie laddove si descrive il pavimento lastricato di pietre sontuose, sebbene non esistano nel testo né la parola "pietre", né il verbo "lastricare".
Infatti, Giuseppe Del Re[14], propone la traduzione più verosimile, "*…il cui pavimento è di magnifico lavoro…*", in cui non si evince con certezza se si trattasse proprio di un mosaico, ma al più lo si potrebbe supporre.
William Tronzo, nel 1997, si poneva similmente il problema dell'originalità della *facies* del pavimento della Palatina in questi termini: «*that the pavement of the Cappella Palatina through sanctuary, transept arms, nave and aiole is a single, coherent entità that was laid at one time when the Chapel was first built*»[15]. Secondo Tronzo, la metafora di Teofane sopra citata «*si addice perfettamente al pavimento della Cappella Palatina*», ma, come detto prima, non trovando corrispondenze tali da poterla associare al pavimento, penso piuttosto alle decorazioni delle lastre marmoree verticali che adornano il perimetro della chiesa. L'autore esamina in dettaglio il pavimento della palatina per quanto riguarda il disegno unitario, l'organicità degli elementi, i materiali lapidei utilizzati, la percentuale di combinazione nei diversi pannelli e le possibili correlazioni stilistiche con le altre opere siciliane e coeve dell'Italia centrale e meridionale. In definitiva egli osserva le stesse caratteristiche che sono state di recente riprese da Rosa Di Liberto e Ruggero Longo, e mette in dubbio quella integrità stilistica e strutturale che al pavimento della Palatina è sempre stata ciecamente accordata. Infine, abbraccia una tesi personale secondo cui questo pavimento «*was either an Easterner or Byzantine-trained, that is sto say, steeped in Byzantine practice and approach*». Tale convinzione credo sia derivata essenzialmente

---

[13] Salvadore Morso, *Descrizione di Palermo Antico ricavata sugli autori sincroni e i monumenti de' tempi*, Palermo, 1827, pag. 19.
[14] Giuseppe Del Re, *Cronisti e Scrittori Sincroni della Dominazione Normanna nel Regno di Puglia e Sicilia*, Napoli, 1845, pag. 282.
[15] William Tronzo, *The cultures of his Kingdom, Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton University press, 1997, pag. 29.

dall'attribuzione stilistica del pavimento nel presbiterio, che mostra il grande quinconce generalmente associato all'arte musiva bizantina. Ma, come detto più sopra, non vi è ancora alcuna prova diretta e specifica, né archeologica, né documentaria, con la quale si possa derivare con certezza assoluta l'invenzione del quinconce dai Bizantini, almeno come lo si vede nella figura del codice 175 di Montecassino, non essendo stata ancora riscontrata nel repertorio pavimentale bizantino la presenza del quinconce nella forma e concezione dei tradizionali pavimenti cosmateschi romani, come elemento singolo utilizzato per lo svolgimento di importanti cerimoniali sacri.

Il quinconce che sta nel presbiterio della Palatina, ha forme, dimensioni e stili che mostrano forti analogie con i quinconce dei pavimenti cosmateschi romani[16], come si è già visto, ad eccezione di un dettaglio che forse fino ad oggi non è stato evidenziato come dovuto: le campiture tra i dischi esterni del quinconce hanno al loro interno un'altra campitura della stessa forma che può essere musiva o a superficie liscia lapidea.

Le foto della pagina seguente mostrano i soli esempi che ho visto nei pavimenti cosmateschi di Roma, del Lazio della Campania e della Sicilia. Solo sei casi che ci dicono quanto rara fosse questa soluzione se è vero che venne adottata dai maestri marmorari dell'XI e del XII secolo. E forse il motivo potrebbe essere ravvisato nell'eredità bizantina della forma elementare e primordiale del quinconce. Ma il fatto che la scomposizione in figura auto simile delle campiture tra i dischi esterni del quinconce si ritrovi in opere diverse e cronologicamente lontane tra loro, come il piccolo esempio di Montecassino e i pavimenti dei Cosmati realizzati a Roma almeno un secolo più tardi, rendono complicata

---

[16] L'analogia è rilevata anche da Guglielmo Matthiae in *Componenti del gusto decorativo cosmatesco*, pubblicato in Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, 3, Anno 1, n. 1, 1952, pag. 258: «*...un motivo identico a quello dei Cosmati* (il quinconce, nda) *si trova nel pavimento del presbiterio nella Cappella Palatina di Palermo, e non potendosi ovviamente supporre un influsso dei romani sui musivari di Sicilia che rimarrebbe fenomeno isolato, si deve supporre a fondamento delle due distinte manifestazioni italiane un prototipo bizantino, probabilmente preferito e largamente sviluppato a Roma per il modo come la tradizione locale predisponeva i marmorari*». A ragione il Matthiae scrive di non poter supporre un influsso diretto dei marmorari romani sui maestri siculi (in quanto tale "influsso" dovrebbe essere dovuto agli interventi di restauro condotti da marmorari romani nella Palatina), ma non può fare a meno di rilevare la stretta analogia stilistica tra il quinconce della Palatina e quelli cosmateschi. Non riuscendo, però, a spiegare questa strana "presenza" romana nella Cappella Palatina, Matthiae ipotizza senza molta convinzione e in contrapposizione con quanto scrive poco prima nel suo stesso articolo (infatti poche righe prima scrive «*A voler essere precisi si tratta*- riferendosi ai quinconce bizantini- *sempre di motivi molto prossimi ma non identici a quelli a cinque dischi con bordure di mosaico e fasce avvolgenti che costituiscono il tema fondamentale della decorazione cosmatesca*»), il quinconce siculo e quelli cosmateschi derivati in modo indipendente da un unico (sebbene sconosciuto) "prototipo bizantino".

qualsiasi possibile risposta. L'ipotesi più verosimile è che in origine, sia a Bisanzio che a Montecassino il quinconce generico, o un determinato tipo, venisse decorato con una campitura non musiva tra i dischi esterni, come si vede nell'esempio del pavimento di Montecassino, nelle prime due immagini proposte. In seguito la stessa figura veniva campita a mosaico anche in forme diverse, come nel caso del pavimento della cattedrale di Sessa Aurunca e del Duomo di Sant'Agata dei Goti, tra l'altro in stretta analogia stilistica e cronologica. Mentre i casi relativi a San Lorenzo fuori le Mura e Santa Maria Maggiore (anche se quest'ultimo fu rifatto nel 1750 circa), mostrano una sorta di evoluzione adottata solo in questi due rari esempi. Bizantino-cassinese di origine, probabilmente, ma romana e siciliana di adozione, questa soluzione non può essere riferita univocamente ad un intervento di artisti bizantini nel quinconce del presbiterio della Palatina, in quanto nella sua forma, questa campitura è molto più vicina alle soluzioni romane viste. A tal proposito, quindi, è d'uopo e significativo ricordare che secondo Gaspare Palermo «*Carlo III di Borbone, attorno al 1735, fece venire degli artefici da Roma con vantaggiosa assegnazione, per continuatamente travagliare ai ristori della chiesa Palatina, e gli scolari siciliani di detti maestri sono felicemente riusciti in tal mestiere, superando gli antichi nel disegno, nelle proporzioni, e nella bellezza delle fisionomie*»[17].

---

[17] Gaspare Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere con facilità tanto dal siciliano che da forestiero, tutte le magnificenze e gli oggetti degni di osservazione della città di Palermo*, Palermo, 1816, pagg. 179-180. nota a).

Abbaziale di Montecassino idem Sessa Aurunca (CE), Cattedrale

San Lorenzo f.l.m. Roma Santa Maria Maggiore, Roma

Sant’Agata dei Goti (CE), Duomo Palermo, Cappella Palatina (da R. Longo)

Fig. 2. Il quinconce nella navata destra della Cappella Palatina (da R. Longo, *Le decorazioni in opus sectile della Cappella palatina di Palermo. Nuovi materiali per nuove ricerche*)

Come si evince molto chiaramente dalla fig. 2, il quinconce in esame mostra caratteristiche stilistiche quasi esclusivamente cosmatesche: le proporzioni tra i dischi si ritrovano in quinconce simili nei pavimenti di Ferentino e Anagni; le decorazioni delle campiture mostrano un pattern che ritengo tipico delle opere cosmatesche della prima metà del XIII secolo; invece, la decorazione a croci di losanghe nelle fasce curvilinee attorno ai dischi, è pure un pattern tipico, nella sua concezione generale, del repertorio cosmatesco, ma qui sviluppa un motivo geometrico unico che non ho trovato in nessun pavimento musivo medievale, tanto da poter essere definito uno strano *unicum* nel pur ampio spettro delle varianti generate dal modulo iniziale di un quadrato formato da quattro listelli sottili lapidei, collegati da quadratini, come si può vedere dai confronti delle pagine seguenti. Questo quinconce non ha nulla a che vedere con opere bizantine della prima metà del XII secolo, anzi, esso mostra maggiori analogie con i quinconce della produzione cosmatesca di fine XII, primi decenni del XIII secolo.

I restauri settecenteschi dei marmorari giunti da Roma, e che interessarono probabilmente anche il pavimento, potrebbero aver apportato piccole modifiche riconducibili in parte a quel gusto musivo che facilmente si può riferire allo stile romano, sebbene la maggior parte dei patterns ereditati dalla tradizione antica, ad esclusione di quelli arabo-islamici, fossero utilizzati da tutte le scuole di marmorari, indipendentemente dalle singole componenti locali. W. Tronzo (op. cit. pag. 33), sottolinea che buona parte dei patterns che Dorothy Glass aveva associato al "gruppo di *Paulus*", risalenti alla prima metà del XII secolo, sono particolarmente ben rappresentati nel pavimento della Cappella Palatina. Questa asserzione non può più avere, oggi, il peso desiderato, perché non è dimostrato che *Paulus* realizzò effettivamente alcuni pavimenti musivi di Roma nella metà del XII secolo (egli non è attestato in nessuna opera pavimentale). Mentre invece era attivo Tebaldo e il figlio Lorenzo della famiglia dei Cosmati per i quali è più facile stabilire sulla base di approfondite analisi stilistiche, che i pavimenti prima attribuiti a Paulus (come erroneamente fu dalla Glass attribuito il pavimento del Duomo di Ferentino che invece si è scoperto essere di Iacopo di Lorenzo), sono invece da riferire a questi artefici. E, d'altra parte, i pavimenti di Roma furono restaurati dagli stessi Cosmati durante gli ultimi decenni del XII e forse anche agli inizi del XIII secolo, significando questo che la stessa datazione dei patterns riferita alla metà del XII secolo, potrebbe essere di fatto sbagliata.

Non escludo, per quanto detto, che il quinconce nel presbiterio della Palatina sia stato eseguito e reinterpretato *ex novo,* o, addirittura un'invenzione stessa dei marmorari romani attivi nei restauri settecenteschi. Così come lo si vede oggi, questo è l'unico elemento pavimentale della Palatina (oltre ai piccoli pannelli già discussi che si trovano nei pressi dell'ingresso sud-ovest) apparentemente decontestualizzato, stilisticamente, in un pavimento costituito oggi da pannelli di matrice prettamente arabo-islamica, con qualche influenza bizantina in quelli delle navate laterali. Come si può vedere chiaramente dalle foto della pagina successiva, non è possibile stabilire una relazione stilistica tra questo del presbiterio e il quinconce piccolo che sta nella navata destra, ma neppure con quelli presenti nell'arredo presbiteriale e decorati con paste vitree. Sei quinconce (se non ne dimentico qualcuno che potrebbe essere sul presbiterio chiuso al pubblico), di cui due simili e simmetrici nella recinzione a sud della navata, quattro realizzati in paste vitree e due pavimentali in *opus tessellatum*. Tutti stilisticamente diversi tra loro (ad eccezione dei due simmetrici nella recinzione suddetta), e che non possono spiegarsi diversamente se non ammettendo la presenza nel cantiere palermitano di diverse maestranze, in periodi anche cronologicamente distanti tra loro.

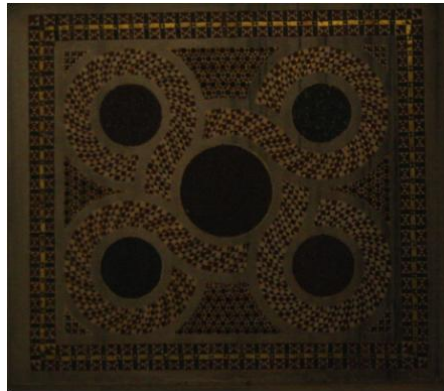
Quinconce di transenna nella navata destra; quinconce pavimentale navata destra;

Lastre con quinconce di arredo

Fig. 3. Zona superiore del quinconce grande nel presbiterio

Il quinconce del riquadro nella navata destra della Cappella Palatina

Come dicevo prima, un'altra forte anomalia si osserva nel riquadro di modeste dimensioni in cui è descritto un quinconce che sta poco dopo l'ingresso sud della navata destra. Rimane imprescindibile un dovuto confronto tra questo e quello più grande che sta nel presbiterio perché se fossero opera della stessa bottega di marmorari che li eseguì nella metà del XII secolo, dovrebbero necessariamente mostrare un medesimo stile nel disegno e nelle decorazioni, oltre che nella tipologia dei materiali lapidei e nello stato di conservazione, ciò che invece non si osserva affatto.
Si può constatare facilmente che il piccolo quinconce della navata destra, a differenza degli altri che si vedono anche nell'arredo presbiteriale, sembra essere scaturito direttamente dalle mani di marmorari romani, tanto sono evidenti le analogie allo stile cosmatesco. Intanto si può notare subito che i dischi di porfido e serpentino sono tutti di dimensioni più o meno analoghe e quindi non vi è alcun rapporto geometrico di proporzionalità tra il disco interno del quinconce e quelli esterni. Poi si vede una buona corrispondenza dei patterns geometrici delle fasce curvilinee che avviluppano i dischi tra le stesse campiture esterne. Ma ciò che è più evidente, è la prevalenza totale di un linguaggio musivo che caratterizza lo stile della bottega romana di Lorenzo e figli, con riferimento alle opere di Iacopo e Cosma eseguite tra la fine del XII e i primi decenni del XIII secolo. Cosa ci fa un quinconce romano, di epoca e fattura cosmatesca, in un pavimento musivo islamico-bizantino della metà del XII secolo? Ma questo non è il solo esempio a mostrare elementi dell'arte musiva romana di epoca cosmatesca, come ben si vede anche in molte fasce e campiture musive del pavimento e del quinconce nel presbiterio, definito "bizantino". Tutto ciò può spiegarsi solo ipotizzando che nei restauri settecenteschi, voluti da Carlo III Borbone, le maestranze romane chiamate appositamente dall'Urbe, vollero lasciare nel pavimento della Cappella Palatina una forte e chiara orma dell'arte musiva romana, laddove in origine forse prevaleva, nelle decorazioni delle campiture e delle fasce musive, essenzialmente il carattere della tradizione musiva islamica e bizantina.
Nelle foto sotto riportate si può vedere una carrellata di varianti del motivo geometrico basato sulla scomposizione interna di un modulo quadrato ottenuto dall'insieme di quattro listelli rettangolari collegati da quadratini (figura in basso). Lo sviluppo del pattern viene fatto più genericamente con tessitura a 90° e con modulo semplice, di dimensioni medie o grandi, per i rari casi di partiture reticolari o riquadri pavimentali; più frequentemente in tessitura a 45° per i casi molto comuni delle decorazioni di fasce rettilinee, curvilinee e campiture di pannelli pavimentali e ancor più frequenti per le decorazioni di plutei e lastre

dell'arredo presbiteriale, fino alle colonne tortili dei candelabri per il Cero Pasquale. Il pattern, sviluppato in numerose varianti, è molto comune a tutte le scuole marmorarie romane, laziali, campane e siculo-arabe. Tuttavia, è da osservare, quale riprova fondamentale dell'invenzione e ricostruzione arbitraria del riquadro con quinconce della navata destra, che proprio in questo disegno il motivo geometrico costituisce un inconsueto *unicum*, e non si ritrova in nessuna delle varianti di tutti i pavimenti musivi che ho analizzato. Cioè vale a dire che quasi certamente il motivo della fascia che abbraccia tutti i dischi del quinconce nella navata destra della Cappella Palatina, è un pattern che non esiste nel repertorio musivo del XII e XIII secolo, e che non si osserva in nessun altro luogo dello stesso pavimento della Palatina, né di altre chiese a Palermo e in Sicilia, ed è da riferirsi, dunque, esclusivamente alla fantasia dei restauratori romani del Settecento.

Infine, anche ammettendo che il quinconce fosse un'invenzione bizantina arrivata in Italia per il tramite di Montecassino nel 1071, appare del tutto evidente che tutti i quinconce presenti nella Cappella Palatina, non possono essere associati per analogia stilistica ai disegni simili protocosmateschi di riferimento visti nei pavimenti bizantini del VI secolo ed oltre. Questi della Palatina sono riferibili, per iconografia, analisi stilistica delle *facies* e dei motivi geometrici che li compongono, esclusivamente alle opere cosmatesche romane dell'ultimo periodo del XII e dei primi decenni del XIII secolo.

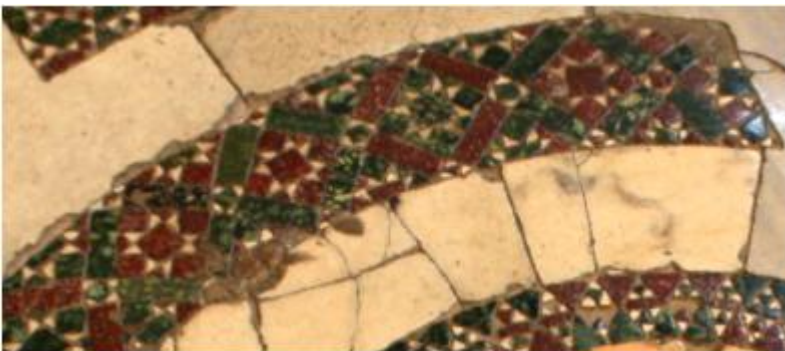
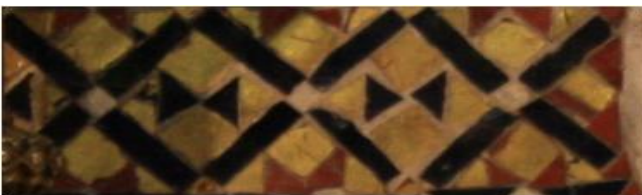
Palermo, disegno di schema geometrico eseguito nella metà dell'800

Roma, San Cesareo de Appio, presente nella recinzione, nell'altare e nell'ambone

Colonna tortile chiostro San Giovanni in Laterano, Roma

Roma, Santa Maria in Aracoeli, pavimento

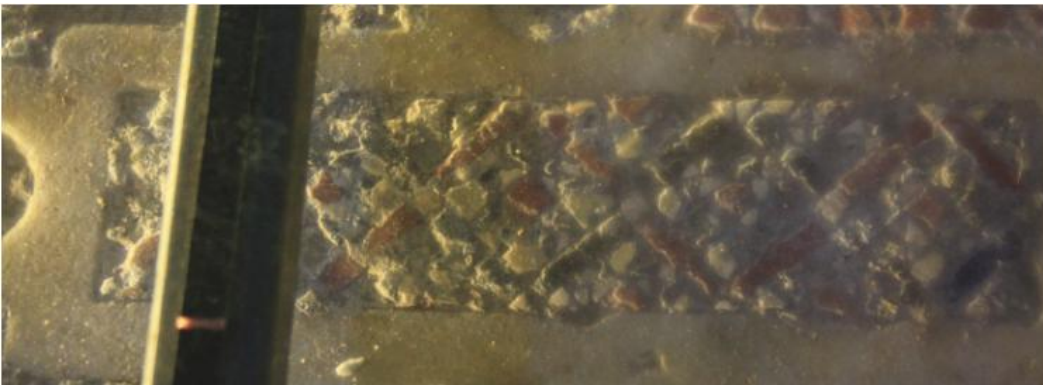
Roma, Santa Maria Maggiore, pavimento

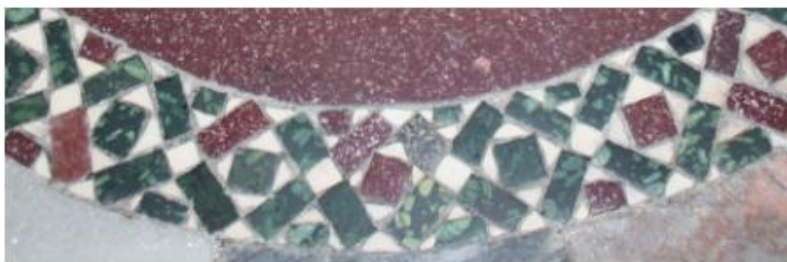
Roma, San Crisogono, pavimento

Roma, S. Lorenzo fuori le Mura, presbiterio, quinconce

Roma, San Lorenzo fuori le Mura, altare, cappella laterale

Roma, San Lorenzo in Lucina, frammento di lastra nel cortile

Tarquinia, Santa Maria di Castello, pavimento, quinconce

Terracina, Cattedrale, lastra musiva di arredo

Civita Castellana, cattedrale, recinzione presbiteriale

Sutri, Cattedrale, lastra cosmatesca reimpiegata nell’antico pavimento

Sutri, Cattedrale, portale

Anagni, cattedrale, cripta di S. Magno, fascia attorno a disco lapideo di un quinconce

Anagni, cattedrale, pavimento nel presbiterio, riquadro

Caserta Vecchia, cattedrale, pavimento nel presbiterio

Salerno, cattedrale, pavimento nel presbiterio con numerose varianti

Sessa Aurunca, cattedrale, fascia decorativa della grande ruota

Sessa Aurunca, Cattedrale, campitura della grande ruota

Montecassino, abbazia. Alcuni riquadri del pavimento di Desiderio (1071) come si vedono nell'incisione realizzata nel 1713 e pubblicata da Erasmo Gattola nel 1733 (figg. in b/n).
Dalla lunga carrellata di immagini in cui si vedono quasi tutte le possibili varianti di questo motivo geometrico, si può immaginare che quella del quinconce in esame nella Cappella Palatina, non sia derivata da nessuno di questi motivi classici e può considerarsi un'invenzione dei marmorari restauratori. Anche le tessere lapidee e le fasce marmoree sembrano potersi riferire con molta probabilità al XVIII secolo.

Una riflessione

Un'altra riflessione che credo debba farsi, riguarda l'aspetto iconologico del pavimento della Cappella Palatina, cercando in esso un significato che doveva essere profondo, essenziale e indispensabile in quel tempo, tra la funzione sacrale e politica dell'edificio in relazione all'assetto dell'impianto musivo, sia del ciclo parietale che di quello pavimentale.

A tal proposito è di fondamentale importanza mettere in evidenza i rapporti che il re Ruggero II e il figlio Guglielmo I ebbero con l'abbazia di Montecassino. Questa al tempo di Desiderio «valse come modello per i monasteri benedettini dell'Italia meridionale, almeno fino a tutto il XII secolo; ciò significa che tecniche, programmi iconografici e tipologie narrative (oltre che modelli architettonici, *nda*) vennero trasmesse nel corso di quasi due secoli e furono accolte anche in altri contesti non prettamente benedettini come le fondazioni normanne (…), aver individuato l'uso di uno stesso testo aprocrifo a Montecassino e a Palermo… permette una riflessione sulla circolazione delle fonti, ma anche di tracciare una linea ideale, di grande spessore culturale, che ha il suo fulcro nel monastero benedettino, come tappa intermedia fra Roma e Palermo. Questa trasmissione culturale tra Montecassino e Palermo ebbe degli intermediari. La presenza benedettina alla corte normanna è, infatti, più che una supposizione. Se i rapporti fra i Normanni e Montecassino furono piuttosto complessi e talvolta difficili dal punto di vista politico, i cenobi benedettini ebbero un ruolo di grande importanza nel regno Normanno. Un caso esemplare in questo senso è rappresentato dal monastero benedettino di San Giovanni degli Eremiti, a Palermo, fondato nel 1142 da Ruggero II. Uno statuto, concesso direttamente dal re nel 1148, decretava che l'abate di questo monastero dovesse, *ex officio*, ricoprire la carica di cappellano e confessore del re, ed essere insignito della dignità vescovile e dovesse celebrare la messa tutti i giorni festivi nella Cappella Palatina. Era quindi un abate benedettino ad occuparsi della liturgia della Cappella Palatina di Palermo. E probabilmente tale tradizione proseguì anche dopo la morte di Ruggero II. La presenza benedettina era quindi una realtà all'interno della corte normanna già al tempo di Ruggero II»[18]. Questa considerazione, rafforzata dall'ideologia di base della *rennovatio Ecclesiae primitivae formae,* che imponeva la preservazione e la divulgazione di materiali e tipi iconografici classici di cui l'abbazia di Montecassino si fece prima e più forte promotrice nell'opera di rinnovamento voluta dall'abate Desiderio e conclusasi con la consacrazione della chiesa abbaziale nel 1071, obbliga ad una revisione dell'iconologia e dell'assetto stilistico che la Cappella Palatina poteva avere nella concezione voluta da Ruggero II, prima di un eventuale cambio di programma iconografico che potrebbe esserci stato già a cominciare dall'opera di rinnovamento del figlio Guglielmo I.

Se al tempo di Ruggero II il litostrato fu già concepito nel modo che si vede oggi, almeno per quanto riguarda i grandi riquadri pavimentali della navata centrale, e se l'opera fu

---

[18] Manuela Viscontini, *La figura di Pietro negli Atti degli Apostoli. Un caso particolare: la Cappella Palatina di Palermo*, in La figura di San Pietro nelle fonti del medioevo, Louvain-la-Nevue, 2001, pagg. 474 e segg.

concepita secondo i canoni musivi consolidati e sviluppati dalla matrice cassinese, quindi secondo un programma iconografico di derivazione bizantina, si rende evidente, ed inspiegabile, allora, la mancanza nel pavimento di una fascia longitudinale che insieme all'uso elegante e mirato del porfido, doveva costituire «*l'idea di percorso verso l'altare, di cammino verso la salvazione, o quella di sosta penitenziale, e quella più urgente di consegnare ai riti religiosi una dignità pari a quella delle incoronazioni imperiali fatte in S. Pietro*»[19]. Questa mancanza si sente tanto più forte, quanto più si rende evidente la relazione che con essa poteva e doveva avere la presenza di un grande quinconce di stile bizantino-cosmatesco nel presbiterio la cui *rota* centrale, era certamente quell'elemento che costituiva il punto privilegiato del tempio sulla quale svolgere le più importanti cerimonie religiose e forse anche politiche, dato che la Cappella Palatina sembra fosse investita di entrambe le funzioni. Inoltre, «*se al tempo di Ruggero II la Cappella si presentava nella sua duplice funzione di culto ed aula regia, ponendo il divino e il terreno su un piano sostanzialmente uguale, la decorazione musiva (parietale) delle navate con soggetti sacri comportò l'annullamento dello spazio dedicato alle cerimonie di ringraziamento e saluto al sovrano ed una "sacralizzazione" dell'asse longitudinale, dalla parete occidentale all'altare*»[20]. Nell'idea originale di Ruggero II, quindi, il pavimento, se veramente concepito musivo, doveva essere prevalentemente in stile bizantino, come in effetti lo è il presbiterio, come pure la continuità stilistica e iconologica che con esso ha il ciclo cristologico di affreschi della navata centrale (come rilevato da M. Viscontini, op. cit. pag. 480); ma proprio la navata centrale si contrappone in modo vistoso sia con il ciclo musivo parietale cristiano, sia con la *facies* del pavimento, totalmente islamico-moresco nella sua iconografia generale[21].

Infine, se fosse verosimile l'ipotesi di William Tronzo, cioè che la «*Cappella edificata da Ruggero fosse costituita da due ambienti distinti, separati da un'alta barriera: il*

---

[19] cfr. M. Cigola, A. De Sanctis, A. Gallozzi, *Il mosaico pavimentale cosmatesco della Chiesa di S. Maria maggiore a Sant'Elia Fiumerapido*, in Spazio Aperto, anno V, n. 1, gennaio 1993, pag.21.

[20] Manuela Viscontini, op. cit., pag. 477.

[21] Secondo Rosa Di Liberto, op. cit., pag. 145, «*The explicit reference to Byzantine tradition, perceptible in the structure and in the decorative emphasis of the presbytery, is counterbalanced both by the Islamic component, evident as much in the overall composition as in the actual themes imparting life to the painted wooden ceiling that covers the central aysle…*». Al tempo di Ruggero II, un programma iconografico credo dovesse essere concepito maggiormente secondo la tradizione ereditata da Montecassino, per cui ritengo che la definizione di "*counterbalanced*" tra l'islamismo del pavimento della navata centrale e il bizantinismo del presbiterio, non possa giustificare l'assenza di una fascia-guida, quale elemento principale e imprescindibile dell'iconografia dei pavimenti musivi precosmateschi, cosmateschi e dell'Italia meridionale del XII secolo.

presbiterio, decorato come una chiesa bizantina, resa simile a un'aula regia dalle pareti ornate con drappi di seta e da una piattaforma addossata alla parete occidentale sulla quale era probabilmente posto il trono il trono regale»[22]; se fosse vero pure che il ciclo musivo nelle navate sia stato ideato solo in un secondo tempo da Guglielmo I, allora anche il pavimento islamico-moresco[23] avrebbe senso come decorazione di un ambiente distaccato dalla cappella del presbiterio e con funzioni diverse da quelle strettamente legate ad importanti cerimonie religiose. Tale ipotesi è già stata formulata, forse in modi diversi, da Otto Demus che ha previsto «*due fasi distinte per l'esecuzione del pavimento della Palatina: una prima fase bizantineggiante per l'area presbiteriale ed una fase più tarda, islamizzante, per le navate*»[24]. Come siano andate le cose è difficile saperlo, ma sta di fatto che la Cappella presenta queste caratteristiche, apparentemente inconciliabili secondo le rigorose norme stilistiche del XII secolo, e che qui appaiono svanire in una inconsueta convivenza e commistione di stili, la cui logica può trovare posto forse nelle ipotesi di cui si è discusso. Un pavimento, questo della Cappella Reale del Palazzo dei Normanni, che sorprende per la sua diversificazione dalle altre opere coeve dalle quali pure dovrebbe derivare, come il pavimento, opera di artefici greci e saraceni, dell'abbaziale di Montecassino che Desiderio fece costruire nel 1071; come i pavimenti, da quest'ultimo derivati, di San Vincenzo al Volturno, del monastero di San Benedetto a Capua, o della chiesa di San Menna a Sant'Agata dei Goti; e, infine, diverso anche dai pavimenti cosmateschi dei primi decenni del XII secolo, come quelli numerosi menzionati nelle pagine precedenti. Un'opera, questa della Palatina, nella quale «*schemi geometrici propri della cultura islamica sono stati organicamente adottati per la progettazione di una pavimentazione in* opus sectile *di tradizione bizantina, determinando la genesi di un prodotto unico nel suo genere, frutto del sincretismo culturale specifico della Palermo normanna*»[25].

---

[22] cfr. Manuela Viscontini, op. cit., pag. 458.

[23]Definisco tale pavimento islamico-moresco in quanto il genere di disegno sviluppato nei tre grandi riquadri pavimentali, raccoglie elementi di un repertorio musivo comune sia alla cultura islamica che a quella moresca, e che rientrano nella classificazione di "stile moresco" fatta da Jones Owen, *The Grammar of ornaments*, pubblicato nel 1868.

[24] Ruggero Longo, *Le decorazioni in opus sectile della Cappella Palatina di Palermo*, op. cit. pag. 345.

[25] Ruggero Longo, idem, op, cit., pag. 350.

Uno sguardo al pavimento

Personalmente non escludo la possibilità che il pavimento della Cappella Palatina fosse stato realizzato, tutto o in parte, in un tempo successivo alla sua prima edificazione da parte di Ruggero II. Oppure che la metafora dell'*eterna primavera* che si poteva avvertire *per il vario colore dei marmi che ne formano il mosaico*, contenuta nell'*Ekphrasis* dell'Omelia LV di Teofane da Cerami, non si riferisse ad un mosaico pavimentale, ma ai *sectilia* floreali della parete marmorea che ricopre l'intero perimetro della Cappella.
Il pavimento attuale è il risultato, come si può ben immaginare, di molte manomissioni, rifacimenti e restauri eseguiti fin dai tempi più antichi, come dimostrano alcune cronologie e le stesse iscrizioni che furono lasciate nella Cappella, alcune delle quali sono riportate anche in testi stranieri dell'Ottocento, come *A handbook for travellers in Sicily* di Georg Dennis e John Murray, del 1864. Curiosamente qui si fa riferimento addirittura ad una cornice a nord della navata in cui si leggeva l'anno 1130 in lettere latine. Un altro mosaico ricorda in esametri che nel 1340 Elisabetta, moglie di Pietro II di Aragona, "ripara, modifica e rinnova" i mosaici! E a questa data potrebbero riferirsi alcune importanti modifiche del mosaico pavimentale, specie nelle navate laterali, di cui si è discusso in questo articolo. Altri restauri sono documentali alle date del 1460, 1462 e 1463, nel 1478, 1482 e 1499. In seguito si annoverano i massicci restauri effettuati sotto i Borbone nel Settecento e i numerosi interventi approssimativamente tra il 1820 e il 1840.

Palermo, Cappella Palatina

Salerno, duomo

Sant'Agata dei Goti, San Menna

Sessa Aurunca, Cattedrale

Il confronto delle quattro foto sopra, mostra alcuni dettagli significativi. Il motivo che sta davanti all'ingresso sud-ovest della Cappella Palatina, ha un suo analogo nel pavimento del duomo di Salerno e, sebbene le due opere siano considerate quasi coeve, le differenze sono notevoli sia nel disegno che nella concezione. Tralasciando il fatto che le bande musive bianche appaiono essere relativamente recenti, in entrambi i casi segno tangibile di una ricostruzione del manufatto, si vede che le campiture musive sono molto più semplici e ripetitive nella Palatina e più ricche e complesse nel duomo di Salerno. Lo stesso si può dire per il "motivo floreale" in San Menna e a Sessa Aurunca.

Questo primo riquadro che sta davanti all'ingresso sud-ovest della Palatina e che gli studiosi definiscono pavimento in *opus sectile* datato 1132-48, in realtà non è altro che il rifacimento in tempi relativamente recenti (probabilmente tra il XVIII e il XIX secolo) di uno dei noti simboli del repertorio iconografico cassinese-campano, che mostra, inoltre, un inconsueto e incoerente (stilisticamente, oltre che anacronistico), sviluppo di motivi geometrici nelle campiture, riferibili sostanzialmente alle opere cosmatesche, facendo credere che tali restauri fossero quelli dovuti ai Borbone che per l'occasione chiamarono maestranze romane. Stesso "sapore" e stesse decorazioni hanno i tre dischi lapidei annodati tra loro non alla maniera bizantina, ma "tangenti" tra loro, tramite fasce marmoree bianche consecutive che non mostrano brevi segmenti, come in genere si vede nei pavimenti cosmateschi laziali e musivi del meridione. Ciò avvalora ulteriormente l'idea di un restauro piuttosto recente, eseguito con tecniche avanzate dove le fasce curvilinee marmoree bianche che formano i motivi dei disegni del pavimento sono prodotte non a listelli corti, ma in lunghi segmenti lisci, come nel caso del pavimento della basilica di Santa Maria in Trastevere o in quello della basilica di Santa Prassede a Roma, entrambi ricostruiti agli inizi del Novecento, o come nel caso del pavimento della basilica superiore

della cattedrale di Anagni, opera di Cosma del 1227, ma ricostruito sul finire dell'Ottocento.

Fig. 4.

Bella invece la fascia (fig. 4) che delimita su entrambi i lati il quinconce visto prima. Questa credo che possa definirsi un tratto di opera originale le cui caratteristiche possono rilevarsi nell'antichità delle tessere, nel commesso marmoreo in opera tessellata, nella precisione del motivo geometrico stellare, nella perfetta simmetria cromatica tra le tessere e l'alternanza corretta tra le stesse, esagonali, rosse e verdi. Questo pattern è un classico soprattutto nel repertorio cosmatesco romano e Iacopo di Lorenzo ne fa una "firma" personale in molte delle opere da lui realizzate. Sviluppato in tessitura a 60°, la «*composizione viene generata da esagoni intersecantesi lungo tre assi di simmetria. Il motivo della stessa a sei punte inscritta nell'esagono trapassa nel motivo dei cubi prospettici senza il mutare dello schema*», spiega nel migliore dei modi Ruggero Longo in *L'opus sectile medievale in Sicilia e nel meridione normanno* (op, cit. pag. 130). Ma non è dato sapere da dove queste due lastre identiche siano state segate e reimpiegate impropriamente (arbitrariamente direi) in questo punto del pavimento forse per dare risalto al quinconce e all'ingresso sud-ovest della chiesa. Di certo queste lastre sono da considerarsi estranee alla tradizione musiva islamica e anche bizantina antica o riferita alla prima metà del XII, e più realisticamente riferibili ad opere cosmatesche del XIII secolo. Infatti, lo stesso motivo geometrico è catalogato come bizantino da Alexander Speltz, in *The history of ornament design in the decorative arts*, 1915 (fig. 5), ma ha l'aspetto che si vede nella figura seguente, che è un'altra cosa rispetto all'equivalente cosmatesco. Tuttavia è bene ricordare che l'invenzione di questo pattern non è medievale, in quanto esso si

ritrova identico, ma in *opus sectile* di tessere marmoree sottili (*crustae*) nel pavimento della Casa dei Cervi a Ercolano (fig. 6).

Fig. 5

Fig. 6 Ercolano

I Cosmati adottarono lo stesso pattern, ma lo svilupparono cromaticamente nel modo della fascia della fig. 4 e in *opus tessellatum* invece che in *opus sectile* romano. Si obietterà che questo motivo è presente, in modo identico, in una delle partizioni reticolari del pavimento dell'abbaziale di Montecassino del 1071, visibile nell'incisione settecentesca pubblicata da Gattola nel 1733 (fig. 7). Ma oltre al fatto che il motivo sembra essere "protocosmatesco", sviluppato cioè in macromodello, è da considerare che secondo le mie ultime analisi, il pavimento visibile nella detta incisione non rispecchierebbe il lavoro originale di Desiderio, ma una totale ricostruzione, in buona sostanza arbitraria, con il reimpiego di materiale originale e la probabile opera di restauro di marmorari romani, probabilmente da parte delle botteghe cosmatesche sotto gli auspici della visita che il pontefice Innocenzo III fece a San Germano e a Montecassino al tempo della *Dieta di San Germano* (giugno 1208). In tal senso, quindi, lo stesso motivo sarebbe sempre riconducibile all'opera dei marmorari romani.

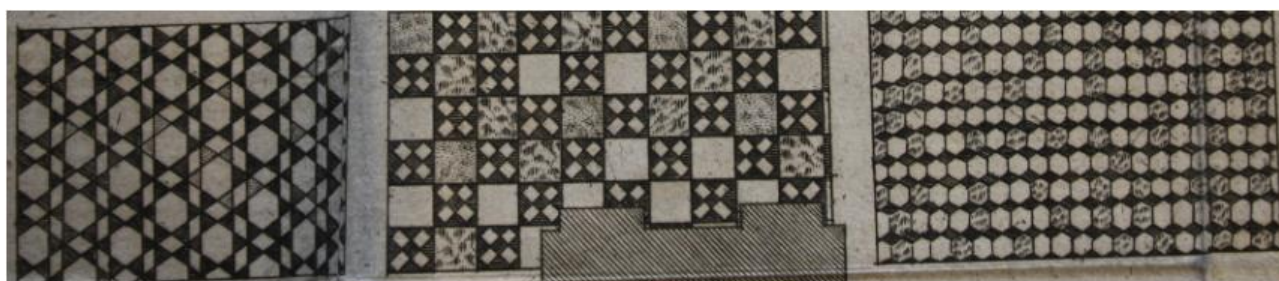



Fig. 7. Il motivo in macromodello nella prima partizione reticolare a sinistra, come riprodotta nell'incisione di Gattola (1733).

Il terzo riquadro della navata destra (fig. 8), segue il quinconce che abbiamo visto sopra e mostra già caratteristiche del tutto differenti. Qui le fasce marmoree bianche che formano

il disegno ritornano ad essere elementi corti e frammentati che, sebbene non tutti uguali, mostrano un'antichità maggiore rispetto al riquadro precedente, riferibili a un'epoca forse attorno al XV o XVI secolo. Il motivo del disegno, che assomiglia ad un quinconce asimmetrico (con quadrato interno ruotato di 45°), dilatato in lunghezza, è in stile tipicamente bizantino-cassinese, o forse più propriamente salernitano, dato che uno simile si trova nel pavimento del duomo di Salerno, ma senza i cinque tondi interni. Similmente qualcosa del genere si vede anche nel presbiterio della basilica di San Marco a Roma, opera cosmatesca, ma con una lastra di porfido rettangolare all'interno. Il fatto che lo stesso motivo, ma con una lastra porfiretica all'interno del quadrato ruotato, al posto dei dischi annodati, si trovi anche nel chiostro cosmatesco di San Paolo fuori le Mura, dimostra che almeno il disegno, nelle sue linee generali, era acquisito ed utilizzato abbastanza comunemente anche dai marmorari romani, forse maggiormente per le lastre di arredo e un po' meno per i pavimenti. Tuttavia, altri esempi simili si vedono in Santa Maria Maggiore a Roma, dove è riprodotto in un riquadro il disegno dei cinque dischi interni, in modo esattamente identico a questo della Palatina e, un altro riquadro con una scacchiera al posto dei dischi; in due riquadri del pavimento della basilica dei SS. Bonifacio e Alessio a Roma dove in una vi è il motivo interno dei dischi e in un altro il disegno esterno con il

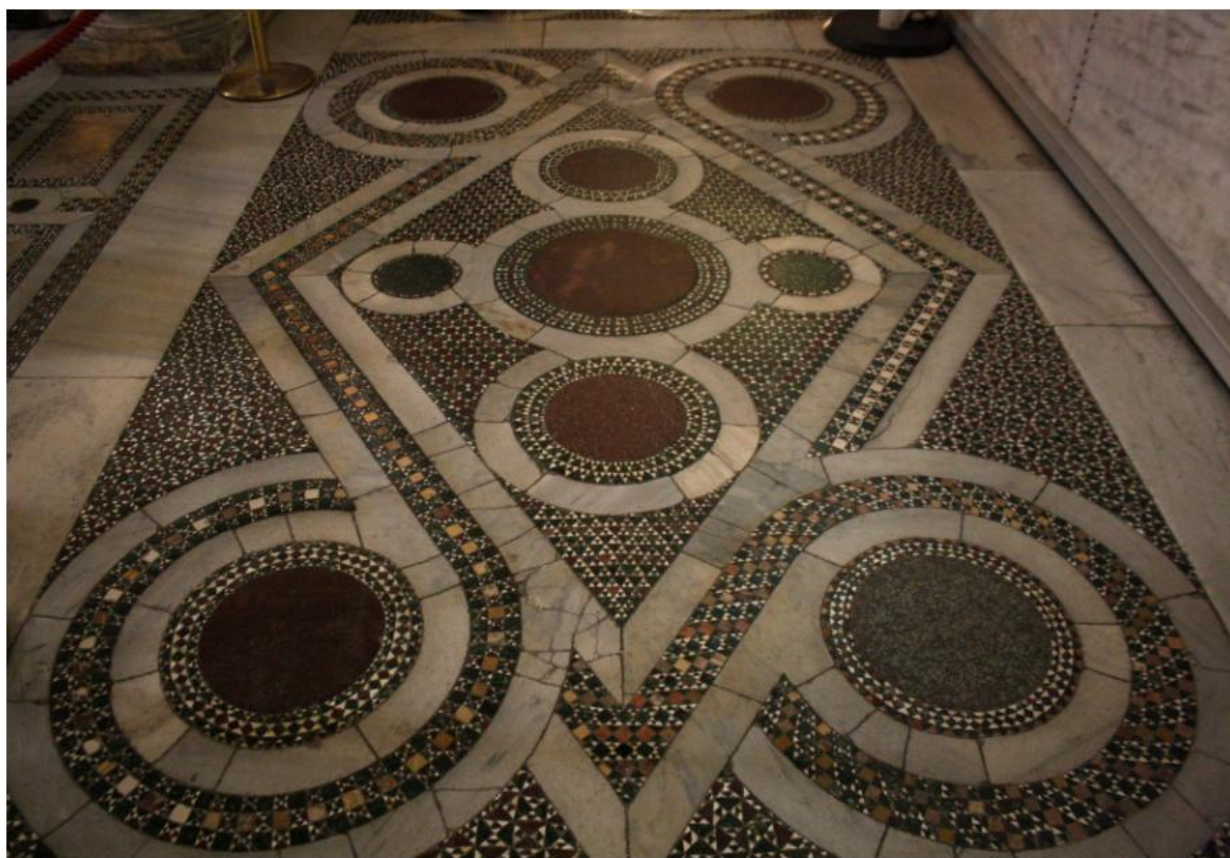



Fig. 8

quadrato allungato e ruotato; nella cattedrale di Terracina, in due lastre di arredo di cui una nel giardino dell'annessa Curia, l'altra nel presbiterio della chiesa; nel pavimento della cattedrale di Carinola (CE), senza dischi interni. Come si vede, i casi esposti sono i soli che ho trovato nei pavimenti medievali di Roma, del Lazio e della Campania. Se si esclude l'unico esempio pavimentale del Duomo di Salerno, si deve osservare e concludere che questo riquadro è quasi una prerogativa siciliana in quanto si trova nel pavimento della Cappella Palatina e ben due volte raffigurato in modo identico nel pavimento della vicina chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio, sebbene con il rettangolo al posto dei dischi interni. Ciò, avvalorerebbe pure la tesi che vede attive nei cantieri della Palatina e di S. Maria dell'Ammiraglio, le medesime maestranze, probabilmente arrivate da Salerno. In tal modo si spiega anche lo stile essenzialmente cosmatesco-campano di tutte le decorazioni delle fasce musive interne. Anche questo riquadro, non ha nulla a che fare con l'arte islamica.
Inoltre, il fatto che il quinconce con motivo geometrico a rombo, sia una rarità nelle opere del XII secolo, mentre si ritrovi molto spesso in opere musive tarde rispetto alla tradizione bizantina e cosmatesca romana[26], potrebbe far pensare ad una datazione piuttosto tarda di questi pavimenti musivi e più consona anche ad allo stato di conservazione di buona parte del materiale lapideo originale, oltre che al motivo geometrico di quadratini attorno ai dischi inferiore destro e superiore sinistro (rispetto alla foto), che non appare essere di stile e concezione protocosmatesco (o campano-cassinese).
Il riquadro successivo (fig. 9) costituisce una vera e propria rarità per il semplice motivo che i dischi di porfido invece di essere annodati alla bizantina, cioè come una guilloche, sono semplicemente "tangenti" tra loro nelle fasce marmoree esterne. Ciò costituisce una anomalia rispetto a tutta la cultura pavimentale musiva bizantina e cosmatesca dell'Italia centro-meridionale, ad eccezione di un solo analogo che si trova nella fascia centrale del pavimento della chiesa di San Menna a Sant'Agata dei Goti (CE). Otto dischi lapidei sono allineati in due file di quattro affiancati e collegati da fasce marmoree circolari tangenti tra loro. Il riquadro ha un corrispettivo simmetrico nella navata sinistra. Ora, se si considera che i pochi esempi di coppie di dischi affiancati allo stesso modo in pavimenti bizantini veri, mostrano la consueta annodatura a guilloche, resta molto difficile giustificare questa anomalia nel pavimento della Palatina, specie se si considera che le fasce marmoree bianche che collegano i dischi, appaiono essere non più antiche del XVI-XVIII secolo.

[26] Basti pensare ai ben noti esempi di monumenti sepolcrali realizzati da Arnolfo di Cambio per Guglielmo De Braye, nella chiesa di San Domenico a Orvieto e quello di Adriano V nella chiesa di San Francesco a Viterbo, o al monumento funebre della Cappella Caietani nella cattedrale di Anagni.

Fig. 9.

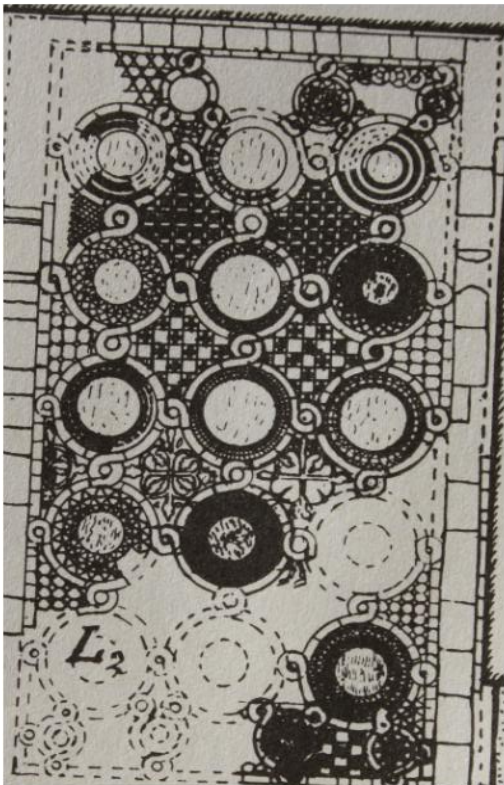



Fig. 10. San Vincenzo al Volturno

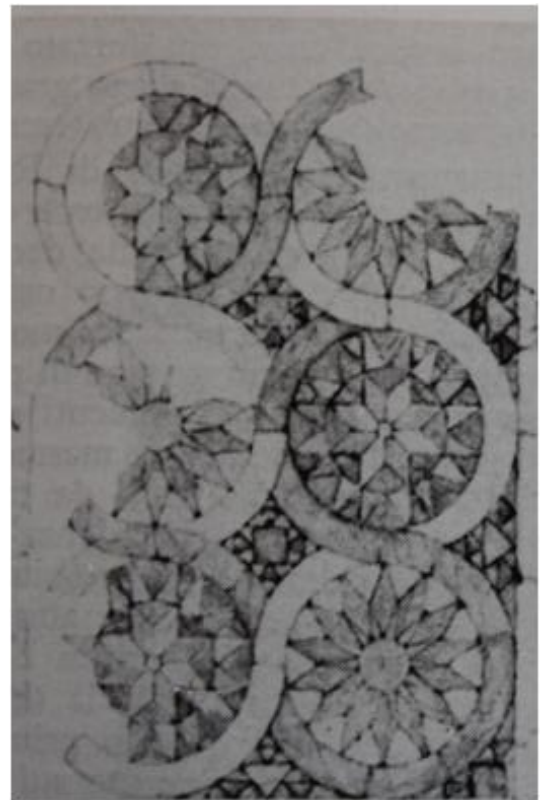



Fig. 11. Efeso, San Giovanni

Fig. 12. San Menna, S. Agata dei Goti

Fig. 13. Salerno, Duomo

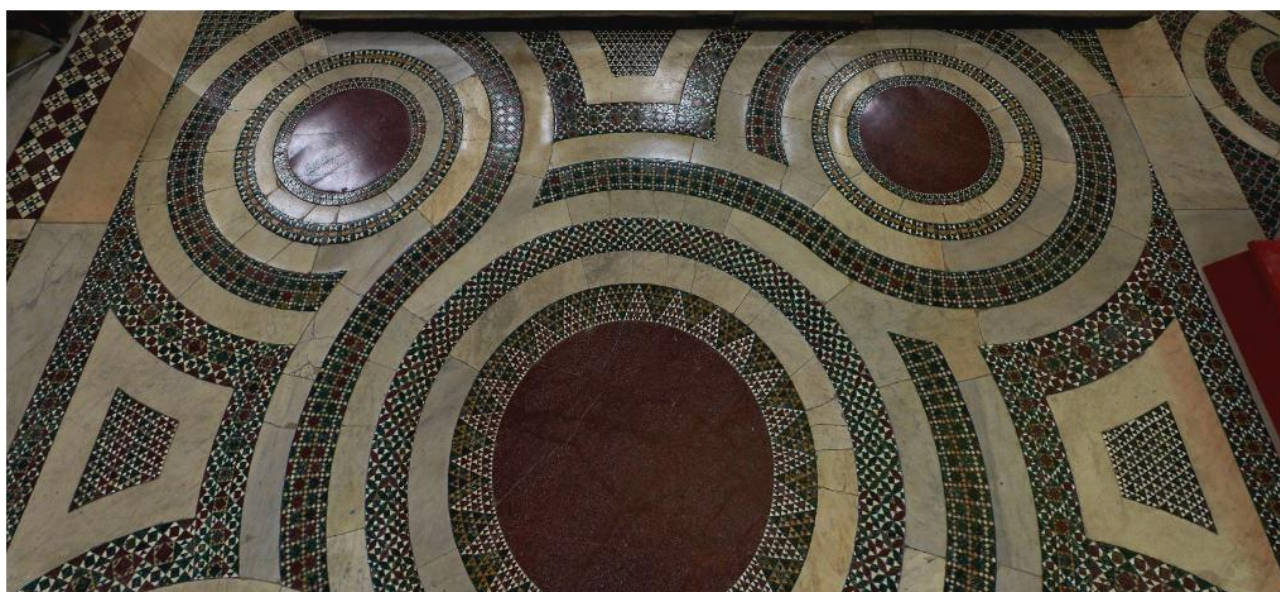
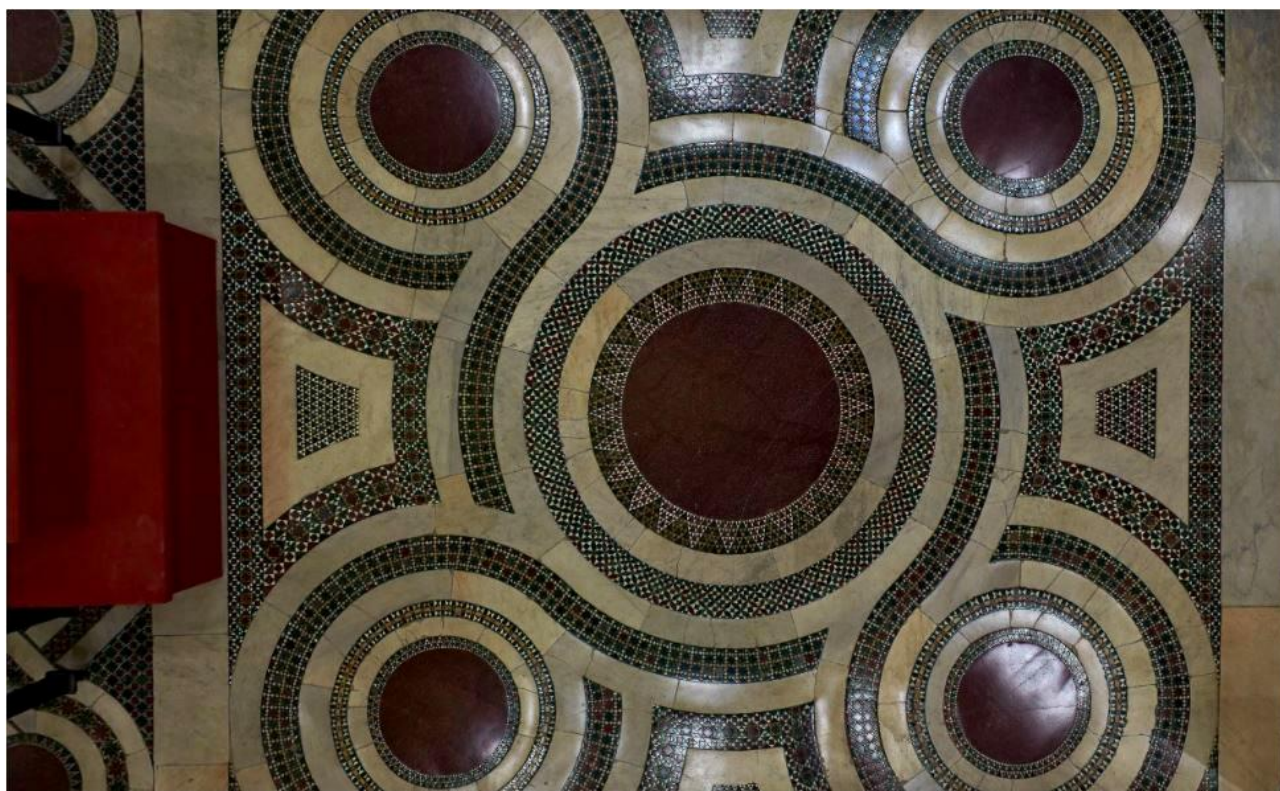
Potrebbe trattarsi di una semplificazione, similmente ai due pannelli rettangolari con tre dischi collegati allo stesso modo che sono intorno al motivo di cerchi intrecciati davanti all'ingresso sud-ovest visti prima, che però non trova alcun riscontro nelle opere precedenti, e neppure in quelle successive, come si vede dalle immagini e dai numerosi esempi che vanno dai pavimenti cosmateschi romani, a quello del duomo di Salerno a tutti i pavimenti musivi bizantini, come la chiesa di San Giovanni ad Efeso, l'abbazia di San Vincenzo al Volturno, la Cattedrale di Sessa Aurunca, il pavimento della chiesa abbaziale di San Liberatore alla Maiella, solo per fare qualche esempio, dove i dischi sono sempre collegati nel classico nodo bizantino. Inoltre, è da evidenziare che le decorazioni musive delle campiture e delle fasce curvilinee sono riferibili per la quasi totalità al repertorio dei pavimenti cosmateschi romani dei primi decenni del XIII secolo. I due elementi di San Menna e della Palatina, quindi, che costituiscono una vera e propria anomalia stilistica nel panorama delle opere pavimentali dal X al XIII secolo, si rendono in tal modo difficilmente credibili come originali e appaiono essere piuttosto come il risultato di una semplificazione adottata dai marmorari che certamente ne modificarono l'aspetto durante i tanti lavori di restauro che interessarono i due monumenti nel corso dei secoli.

A differenza delle decorazioni in *opus sectile* dei marmi parietali o dei gradini del presbiterio, e quelle in paste vitree delle lastre di arredo, dove i motivi geometrici sono quasi esclusivamente in stile bizantino-islamico, quelle che compongono le fasce e le campiture dei tre grandi pannelli della navata centrale sviluppati con disegni tipicamente islamici, sono riferibili ancora una volta, con poche eccezioni, al repertorio geometrico

classico cosmatesco romano, dando vita ad un'opera che può considerarsi al 50% normanno-islamica e al 50% intrisa di classicità romana. Non credo sia facile spiegare il motivo per cui tre pannelli pavimentali di queste dimensioni nella navata centrale della Palatina, mostrano disegni islamici e decorazioni romane contrastando stilisticamente nel contesto di un impianto musivo parietale riferibile esclusivamente all'arte islamico-moresca. Si potrebbe pensare ad una collaborazione tra artisti di cultura *fatimide* e marmorari venuti da Roma, o campani di scuola cassinese che avevano ben assorbito i caratteri dell'arte musiva cosmatesca, ma mi sembra un'ipotesi poco verosimile. Più probabile è che i pannelli originali islamici siano stati "risarciti" nei numerosi restauri occorsi già dal XIV secolo, da artisti di influenza romana dando vita a questo strano connubio artistico. Se quanto detto può sembrare strano, basti pensare che nella pur vasta opera musiva, quella parietale e del mobilio che sta vicino al trono a sud della navata centrale, o ad alcuni piccoli riquadri inseriti nel pavimento, non c'è una sola decorazione che possa riferirsi al repertorio classico romano. Come dire, qui veramente non c'è ombra di traccia di artisti di influenza cosmatesca il che rende ancora più inspiegabile la troppo cospicua presenza di ornamentazioni romane in un pavimento dai lineamenti esclusivamente islamici! Lo stesso si può dire anche dei tre riquadri pavimentali che si trovano, in modo più o meno simmetrico, nella navata sinistra. Lineamenti arabo-normanni (o forse prettamente islamici) nei disegni generali, con linee spezzate, figura di stella a otto punte con al centro un disco di porfido, ma cosmatesche romane nella maggior parte delle decorazioni geometriche delle fasce e delle campiture. Se non fosse per i lineamenti dei motivi a linee spezzate dei disegni che compongono i vari riquadri, si ha l'impressione di essere in una basilica romana e di camminare su un pavimento cosmatesco più che su "tappeti islamici". Simile, infatti, per molti aspetti, è l'impressione che si ricava camminando sul pavimento della basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, o in quello dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino, dove i riquadri a linee spezzati, sebbene più piccoli di dimensione, pure abbondano.

Un'analisi "autoptica" a distanza

Ancora una volta, grazie a Internet, posso aggiungere a quanto già esposto, alcune considerazioni, anche a conferma delle ipotesi di restauri e manomissioni scaturite da una curiosa analisi "autoptica" virtuale, a distanza di circa sei mesi da quella reale. Ciò è possibile grazie al magnifico lavoro delle immagini proposte in *virtual tour* della Cappella Palatina da *tour360.eu,* dal quale estraggo i particolari delle immagini che seguono.

Attraverso la semplice navigazione internet in questo sito, si possono scorgere alcuni dettagli molto significativi, soprattutto per quanto riguarda il pavimento del presbiterio, generalmente inaccessibile, cioè il grande quinconce ideato nello stile romano.

Sopra: il quinconce nel presbiterio della Cappella Palatina (da tour360.eu)

Riquadro pavimentale che sta nella Cappella del Sancta Sanctorum nel palazzo Lateranense, a Roma.

La prima considerazione riguarda l'aspetto, la tipologia stilistica e lo stato di conservazione del quinconce che sta nel presbiterio della Palatina. Le prime due immagini della tour360.eu, mi hanno subito fatto pensare ad un possibile accostamento stilistico, a mio parere più che ipotetico, con il quinconce e mezzo che sta nella Cappella detta di San Lorenzo *in Palatio*, nel *Sancta Sanctorum* del Palazzo Lateranense di Roma. Le analogie riguardano in particolare l'aspetto generale, considerato nel suo stato conservativo, la tipologia delle fasce marmoree bianche le quali, sebbene diversa nella qualità dei marmi, mostra le stesse particolarità di "assestamento", essendo in molti tratti leggermente incavate, e lo stato conservativo pressoché identico a quelle della Palatina. Il quinconce del Laterano è molto probabilmente il ritaglio di un tratto di pavimento cosmatesco forse derivato dalla vicina basilica di San Giovanni in Laterano e reimpiegato nella cappella durante i lavori di restauro fatti eseguire da papa Niccolò III, dopo il terremoto del 1277. Lo stato conservativo delle fasce marmoree, però, fanno pensare che esso sia stato rimaneggiato nel 1585, quando Sisto V affida a Domenico Fontana la costruzione del nuovo Palazzo dei Papi al Laterano. E' noto che molti tratti pavimentali cosmateschi conservano parte delle fasce musive originali, mentre le fasce marmoree bianche sono state quasi tutte completamente sostituite in vari periodi, dando luogo a quella strana mescolanza di elementi lapidei di diverso colore, qualità e tipologia.
Ed è quanto si osserva anche nel quinconce che sta nel presbiterio della Cappella Palatina, con la differenza che in questo caso le fasce marmoree, ad eccezione di alcuni brevi tratti, sono tutte più o meno omogenee, il che farebbe pensare da un unico intervento di restauro rinascimentale, riferibile forse al 1499, come indicato nella cronologia dei restauri.

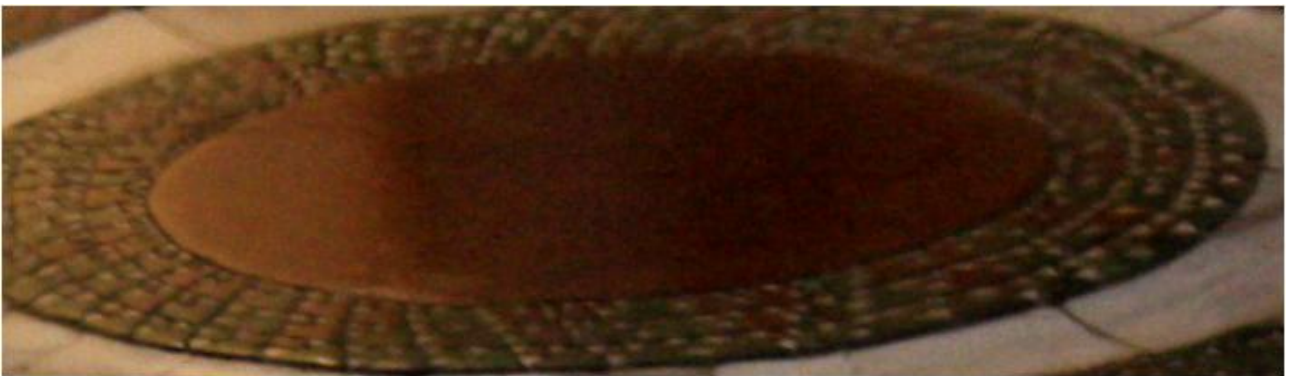
Ancora più significativa è la stretta analogia stilistica, a conferma di quanto già scritto in queste pagine e che si osserva grazie ai dettagli delle immagini della tour360.eu, con il quinconce del *Sancta Sanctorum*, con il quale condivide, in parte e in modo più grossolano, l'inconsueta decorazione che gira intorno al disco di porfido centrale.

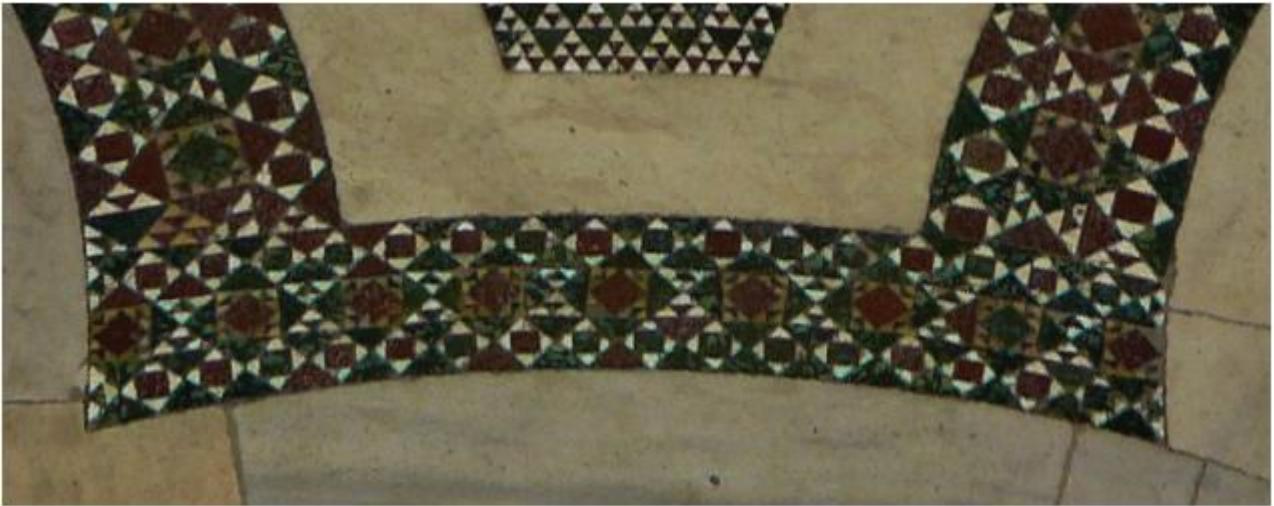
Decorazione della fascia musiva intorno al disco di porfido centrale del quinconce nel presbiterio della Palatina.

Tale decorazione, come si vede, è formata da figure di triangoli isosceli ed equilateri, affiancati e contrapposti, scampiti in elementi triangolari minori al modo della geometria frattale delle figure autosimili, come per esempio il cosiddetto *triangolo di Sierpinski*. Se questo pattern veniva molto utilizzato dai Cosmati, che lo inserivano a vari livelli di scomposizione musiva all'interno dei dischi lapidei che formavano quinconce o serie di guilloche, come si vedono nelle basiliche di San Clemente a Roma, Santi Andrea e Gregorio al Celio, nella cattedrale di Civita Castellana, ecc., può definirsi, invece, molto raro se concepito come decorazione in fascia circolare attorno ad un disco lapideo. Infatti, in tutti i pavimenti cosmateschi di Roma e del Lazio, sono riuscito a trovarne solo pochi esempi che, sebbene non identici, possono meglio accostarsi a questo della Palatina (motivo peraltro assente anche nel grande pavimento musivo del duomo di Salerno). Questi esempi sono: la fascia musiva che gira intorno a due dei dischi del quinconce nella Cappella del *Sancta Sanctorum* al Laterano e, similmente, nel quinconce della basilica di San Marco a Roma; mentre più minuta è la decorazione della stessa fascia nel pavimento della navata in San Lorenzo fuori le Mura a Roma, tutte opere cosmatesche per eccellenza[27]. Un motivo che

[27] E' da rilevare, inoltre, che questo pattern non è neppure contemplato nel pur ricco repertorio di motivi geometrici cosmateschi redatto da A. Piazzesi, V. Mancini e L. Benevono nell'articolo *Una statistica sul repertorio geometrico dei Cosmati*, in "Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura", V, 1954.

non si vede in nessun altro luogo in modo identico a quello della Palatina, ma solo similmente nei tre esempi citati. Inoltre, la scomposizione fitta e minuta di tale fascia, confrontata con quelle simili eseguite dai marmorari romani tra la seconda metà del XII e la prima metà del XIII secolo, appare come una forte evoluzione rispetto alle prime, tanto da far pensare a sviluppi di concezioni musive cosmatesche di epoca successiva, come per esempio potrebbe essere il risultato di restauri del XIV secolo.

Roma, Basilica di San Marco.

Roma, Cappella del Sancta Sanctorum

D'altra parte credo che la ricostruzione di questo quinconce si avverta anche in certi dettagli musivi difficilmente giustificabili se si volesse credere ad un lavoro originale dei maestri marmorari del XII e XIII secolo.
La tipologia del commesso marmoreo, l'*opus tessellatum* delle opere musive pavimentali medievali, è di ottima fattura, ma lo stato conservativo generale dei materiali lapidei che compongono il quinconce nel presbiterio della Cappella Palatina è troppo buono per far credere che esso vanti più di otto secoli di storia, nonostante tutte le vicissitudini dovute alle guerre, calamità, incuria e l'usura da calpestio a cui è andato soggetto. Esso potrebbe meglio essere riferibile ad un periodo storico compreso tra il XVI e il XVII secolo.

a) Dettaglio di fascia musiva nel presbiterio della Cappella Palatina.

b) La fascia (riquadro giallo) nel quinconce nella Palatina.

Le prime due foto sopra (*a, b*), tratte sempre da tour360.eu, mostrano un dettaglio significativo che può sfuggire facilmente ad uno sguardo superficiale dell'opera pavimentale. La fascia orizzontale della figura *a)*, si vede nella sua attuale collocazione nel piccolo riquadro giallo evidenziato nella figura *b).* Come si evince bene dal dettaglio *a)*, la fascia non mostra una continuità di lavoro musivo con le altre due laterali, ma è segata e interposta tra esse con un ottimo lavoro di adattamento che però non nasconde, ad una vista ravvicinata, l'interruzione del motivo geometrico. Lo stesso lavoro si ripete nelle rimanenti tre fasce del quinconce relative agli stessi riquadri. Si tratta di un ottimo "rappezzo", ma la continuità musiva dell'opera è miseramente spezzata dal ritaglio, come si può ben vedere, e, a mio avviso, è questo un ripiego che mi riesce molto difficile credere possa essere stato attuato dai marmorari di Ruggero II o di Guglielmo I.

c) Una fascia simile nel pavimento della navata centrale in San Lorenzo fuori le Mura.

La foto *c)*, mostra invece una fascia simile, in un contesto musivo identico, ma senza interruzione del motivo geometrico. Ciò dimostra l'inesattezza e l'errore nell'adattamento della fascia musiva nel quinconce della Palatina.

d) Altra fascia del quinconce nel presbiterio della Palatina

Nella foto *d)* si nota ancora un diverso adattamento di un'altra fascia delle campiture, tra i dischi del quinconce nel presbiterio. Qui, diversamente dalle altre tre campiture, la fascia è tagliata in corrispondenza dell'angolo sinistro del listello marmoreo bianco, e il pattern interrotto lungo la linea verticale. Lo stesso si può dire nella parte destra, lungo la linea orizzontale, anche se poi all'osservazione generica dall'alto sembra essere tutto perfetto.
Infine, le fasce marmoree bianche. Nella figura *e)*, si vede una parte del quinconce in cui se ne osservano almeno tre, diverse per tipologia, qualità e usura. Quelle di colore giallino, simile al giallo antico, credo che potrebbero ritenersi le più antiche e forse avanzi delle fasce originali perdute nel tempo; quelle grigie, spesso ridotte in frantumi, potrebbero riferirsi a restauri del XV-XVIII secolo; quelle grigie più "nuove", a restauri a partire forse dal XIX secolo. La coesistenza di questi elementi, così diversi tra loro, insieme alle considerazioni fin qui esposte, portano a concludere che il pavimento nel presbiterio della

Palatina sia il risultato di rimaneggiamenti, rifacimenti e restauri occorsi dal XV secolo in poi, senza escludere la possibilità che fosse stato eseguito proprio nel rinascimento, dato che il materiale lapideo di cui è composto non mostra quella usura del tempo, come si vede nei rari tratti originali delle opere laziali del XII-XIII secolo. Differenza che, invece, si nota vistosamente proprio con le tessere del pavimento della navata centrale.

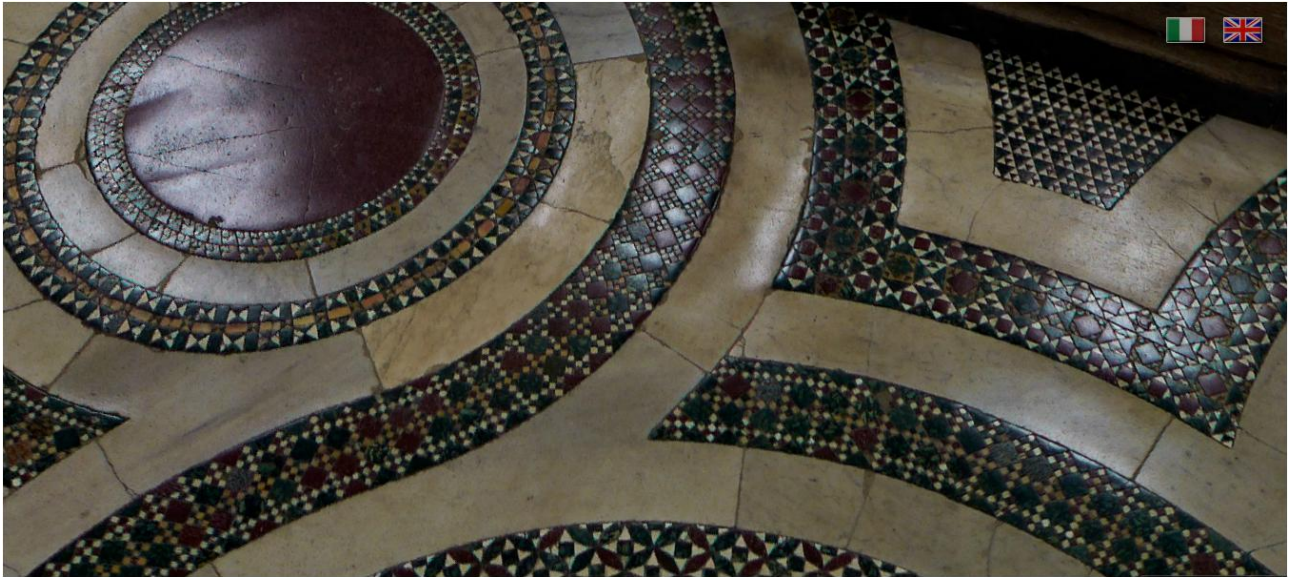



Figura e).

Il riquadro pavimentale islamico davanti al presbiterio (da www.tour360.eu)

Dettaglio del riquadro davanti al presbiterio

Lo stato delle fasce marmoree visibili nella figura sopra, relative al riquadro davanti al presbiterio della Palatina, denunciano una situazione analoga. Anche in questo caso esse sono differenti per tipologia e antichità: quelle gialle, corrose dal tempo, sono le più antiche e probabilmente originali, quelle grigie, seriori, dovute a restauri successivi in varie epoche. Le decorazioni musive, invece, sembrano essere in buona parte originali, sebbene ritoccate, anche se non è facile poter dire se esse fossero state concepite proprio così, con questi motivi geometrici, nel XII-XIII secolo o se fossero il frutto dei restauri postumi dovuti alle maestranze chiamate da Roma , dato che lo stile della maggior parte dei motivi geometrici è riferibile più al repertorio cosmatesco che a quello islamico.

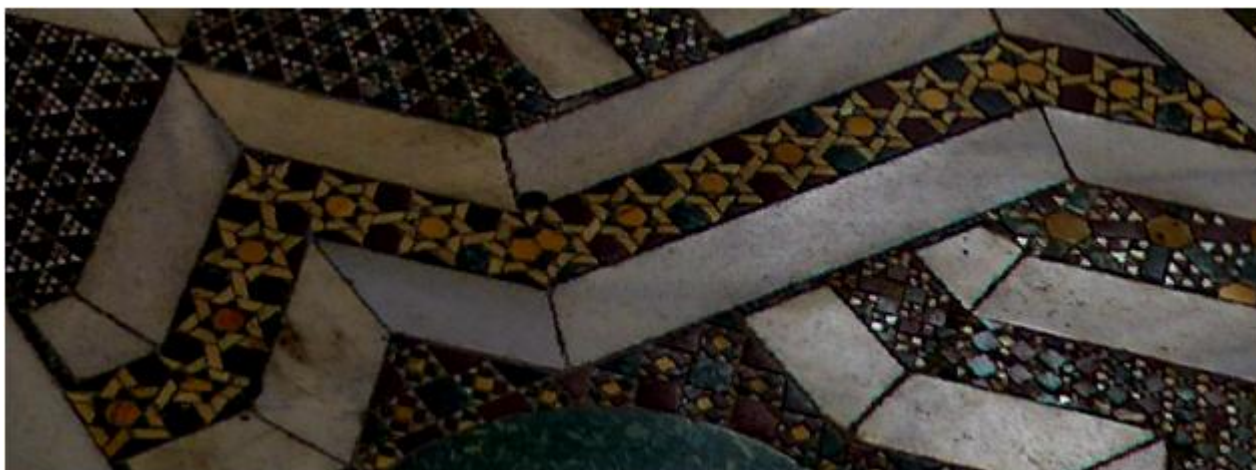
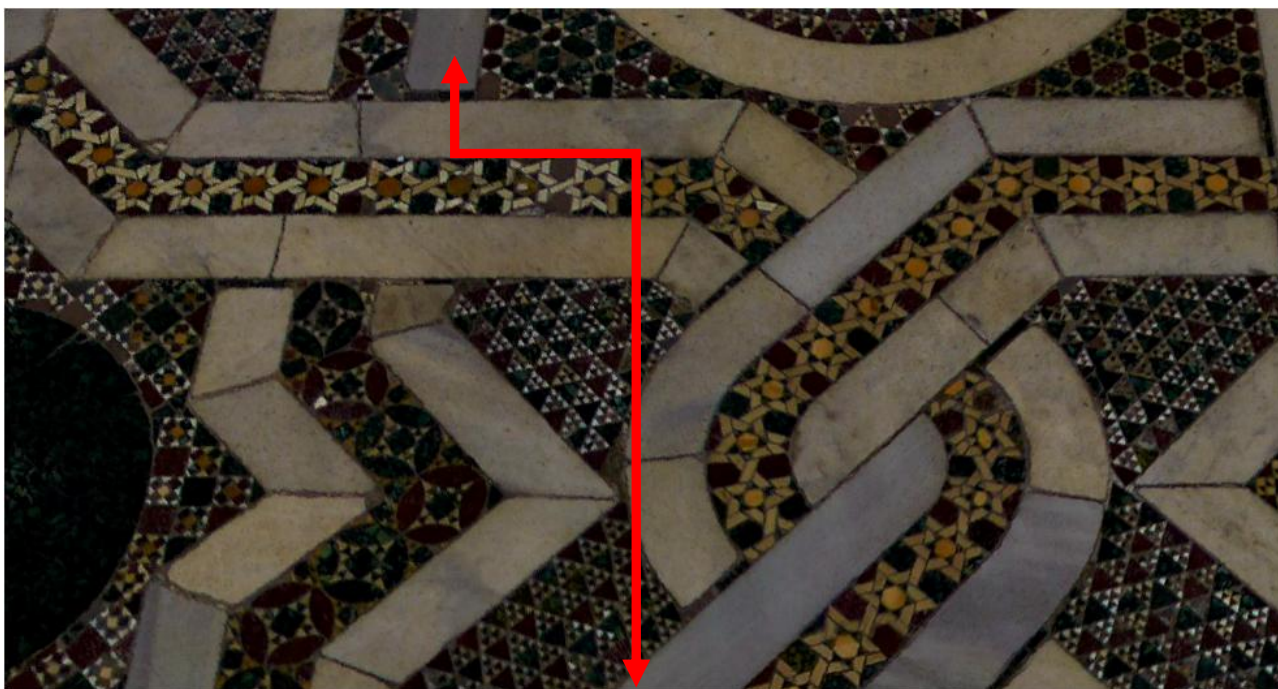
Il rifacimento di questi pannelli, e comunque la non originalità totale dell'opera, si evince anche da diversi altri dettagli musivi tra cui spicca quello degli errori di accomodamento delle fasce musive, o di congiunzione tra esse, e in particolare quelle con il motivo di stelle esagonali fatte di piccole losanghe gialle intervallate da listelli di porfido e serpentino. La sequenza del pattern è quasi sempre perfetta, originale, ma si interrompe, quasi fosse una regola, proprio nelle curve, nei gomiti dei lineamenti spezzati, negli angoli, vanificando la preziosità del lavoro e della sua bellezza musiva la quale, invece, si rende ben visibile nei rari casi in cui la fascia decorativa con il motivo a stella è rimasta originale. Si tratta, con ogni probabilità di un reimpiego di intere sezioni musive segate e riposizionate, seguendo i lineamenti del disegno islamico il quale non sappiamo se possa essere originale del XII secolo o se si tratti di una reinterpretazione dei marmorari che lavorarono nei vari restauri. Questo stato di cose è ben visibile nella sequenza di immagini che qui propongo perché

siano resi ben evidenti i dettagli di un lavoro che, così come ci è giunto, difficilmente può continuarsi a credere come un'opera degli artisti che operarono sotto Ruggero II.

Tratto con motivo stellare originale

Tratti agganciati e motivo stellare spezzato nelle giunture

Tratto sequenziale originale

Tratti agganciati

Quattro segmenti agganciati con evidente sovrapposizione, e in due casi sdoppiamento, del motivo stellare nelle giunture.

A destra segmenti stellari originali, a sinistra rifatto con listelli bianchi

Conclusioni

Il pavimento musivo della Cappella Palatina, nella sua *facies* attuale, risulta essere un'opera inusuale nel pur vasto panorama che abbraccia la produzione di litostrati musivi bizantini, cosmateschi romani, laziali e quelli di influenza campano-cassinese dell'Italia meridionale. Pur riscontrando in questo della Palatina i caratteri principali propri della cultura *fatimide* - e che contraddistinguono e rendono unici anche i pavimenti della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio e soprattutto quello di San Cataldo, nella stessa Palermo per i quali si ipotizza anche l'intervento delle medesime maestranze che lavorarono, quasi

parallelamente o in fasi successive, nella Cappella di Ruggero II -, esso si rende difficile alla lettura iconografica e iconologica per due motivi ben precisi: il primo, legato ad una differenziazione già osservata da Tronzo ed altri autori, tra il presbiterio di natura esclusivamente bizantina e il pavimento della navata centrale, di squisita fattura islamica nei suoi lineamenti; il secondo legato alle mie osservazioni sopra riportate, relative ad una troppo inconsueta e, se possibile, ingiustificata, presenza di quel tipico classicismo cosmatesco romano nelle decorazioni musive geometriche dei pannelli pavimentali. Queste sovrastano in modo eccessivo quelle poche di natura arabo-normanna, facendo sospettare nel pavimento un intervento diretto o indiretto di maestranze romane, riconducibili più che altro ai numerosi restauri occorsi nei secoli in questo tempio. Alcune tipologie di disegni dei riquadri pavimentali (i quinconce con rombi visti sopra) e lo stile di alcuni particolari patterns geometrici (motivi di tipo cosmatesco raffinati come le decorazioni di quadratini in spirale in alcune fasce), lasciano pensare, al di là dei possibili interventi di restauro che si vogliono considerare dal '300 in poi, che tutto il pavimento della navata (ad esclusione del presbiterio) potrebbe essere stato realizzato in tempi successivi a Ruggero II, più verosimilmente tra il 1250 e il 1270. Ciò anche in considerazione del fatto che il materiale lapideo che oggi si osserva, al di là dello "stracotto"[28] rilevato qui e a Salerno, ma di difficile datazione in quanto non si può dire che esso non venisse usato anche nel XIII e XIV secolo, non sembra in buona parte risalire ad epoca anteriore al XIII secolo. Come si vede, non vi è alcuna certezza assoluta che il pavimento musivo della Palatina fosse già in opera al tempo dell'Omelia di Teofane da Cerami e che la sua metafora del *prato di fiori per una primavera eterna*, definita genericamente con la parola "mosaico", fosse in realtà riferita proprio al pavimento, dove di decorazioni floreali non c'è n'è nemmeno una. Sembra più verosimile che egli si riferisse alle decorazioni musive floreali che invece abbondano sulle lastre di marmo parietali: queste si che danno davvero l'idea dell'eterna primavera. La differenziazione stilistica, forse per sintetizzare le necessità del rito liturgico latino e di quello greco, tra il presbiterio bizantino e il pavimento islamico della navata centrale, porterebbe a credere che tali elementi fossero stati realizzati effettivamente in

[28] Ruggero Longo (*Le decorazioni in* opus sectile *della Cappella Palatina di Palermo*, ecc., op. cit. pagg. 345-346) ha condotto un approfondito esame di questo materiale lapideo artificiale, denominato dall'autore "stracotto", derivato da un particolare processo di lavorazione della calce e che è presente sia nel pavimento sia nelle decorazioni parietali basse. Un elemento, quindi, ben identificato come originale, ma la cui datazione è fatta solo sulla base del confronto con lo stesso materiale impiegato anche nel pavimento nel presbiterio del duomo di Salerno. Ma non è detto che lo stesso "stracotto" della Palatina possa essere stato qui utilizzato nel XIII o nel XIV secolo, nei rifacimenti e restauri che seguirono.

epoche diverse e che, data l'incompatibilità stilistica delle decorazioni musive romane le quali appaiono qui così innaturali, quasi "fuori luogo", tra i tanti ed intricati intrecci islamici del disegno che compongono i pannelli pavimentali delle lavate, si è portati a ipotizzare che il pavimento delle navate della Palatina sia stato realizzato in epoca posteriore a quella di Ruggero II.

IL PAVIMENTO DELLA CAPPELLA PALATINA NEI DISEGNI DEL XIX SECOLO
Confronti, considerazioni e ipotesi

Il pavimento della Cappella Palatina nel Palazzo Reale dei Normanni a Palermo è stato recentemente descritto da alcuni studiosi, tra cui William Tronzo (1996), Ruggero Longo (2009-2013) e Rosa Di Liberto (2007-2013) i quali hanno riprodotto esclusivamente il disegno in pianta pubblicato da Serradifalco (*Il Duomo di Monreale e le altre chiese...*, 1838). Tuttavia, le numerose raffigurazioni della Cappella Palatina che oggi si possono vedere attraverso i disegni dei più illustri artisti, specialisti di architettura, archeologia, e storici del XIX secolo – come Albert Lenoir, Ernest Breton, Daniel Ramée, Viollet-le-Duc, Henri Labrouste ed altri – rivestono grande importanza per l'indagine storico-iconografica. Le vedute dell'interno della chiesa, infatti, e soprattutto le piante con lo schema del pavimento – tra cui la più diversa ed importante è quella pubblicata da Julie Guilhabaud come si vedrà – mostrano aspetti del litostrato che vanno dal sorprendente all'inverosimile. Esse, insieme ad alcune considerazioni logiche e storiche, fanno si che non possa sussistere una certezza assoluta che il pavimento della Palatina sia a noi pervenuto originale dal XII-XIII secolo, come concepito dai maestri di Ruggero II e Guglielmo I.
La *facies* del mosaico risulta in diversi disegni profondamente modificata, e se in alcuni casi l'effetto potrebbe sembrare il risultato di una semplice approssimazione del disegnatore, si vedrà che in altri, più scientificamente curati, non lo è. Tutto ciò, in buona parte corrisponde anche con le ipotesi e le osservazioni che ho fatto nelle pagine precedenti, soprattutto circa gli elementi marmorei che appaiono proprio risalire ai primi decenni del XIX secolo, o ai dubbi circa la struttura del litostrato rispetto ai parametri architettonici della chiesa e soprattutto all'iconografia dei riquadri che lo compongono.
La mole di disegni effettuati dagli architetti e archeologi del XIX secolo, supplisce in modo impareggiabile all'assenza di descrizioni specifiche del pavimento della Palatina, tanto da

poterci offrire un panorama abbastanza chiaro delle trasformazioni che esso ha subito prima del suo definitivo assetto che possiamo datare al 1838.

Perché tanti disegni preziosi

«Dai primi decenni dell'Ottocento molti allievi dell'*École des Beaux-Arts* di Parigi inclusero la Sicilia tra le tappe del viaggio di formazione in Italia nella qualità di vincitori del *Grand Prix*, il prestigioso premio che dava la possibilità di soggiornare per cinque anni presso l'Accademia di Francia a Roma, che tuttora ha sede a Villa Medici. Nei corsi previsti dall'*École* i futuri architetti venivano indirizzati allo studio dell'architettura classica, che si completava poi in Italia (e in Sicilia) con la conoscenza diretta dei monumenti antichi e dei siti archeologici. I loro disegni non "ufficiali", raccolti in album e taccuini oggi custoditi in vari archivi parigini, mostrano una molteplicità di interessi che affianca alle rovine greche e romane gli edifici di altre epoche (…). In genere si visitava l'isola seguendo itinerari consolidati, che venivano programmati con l'ausilio di libri e guide, tra cui molto diffusi erano i volumi di Jean Houel o l'opera di Jacques Ignace Hittorff e Ludwig Zanth del 1835, che proponeva un ricco repertorio iconografico dei monumenti siciliani. In realtà quest'ultima opera sembra essere stata anticipata di un decennio dai disegni di Guillaume-Abel Blouet che venne in Sicilia nel 1824 (…). Qualche anno dopo, nel giugno del 1832, visitò l'isola il suo allievo Charles Auguste Questel (1807-1888) i cui acquerelli, raccolti nell'album *Voyage in Italie et Sicile*, presentano colori intensi, capaci di rendere bene le componenti metriche; particolarmente efficaci risultano infatti le riproduzioni degli intrecci geometrici a mosaico che decorano la Cappella Palatina di Palermo, di cui l'autore eseguì anche una pianta dettagliata, e la prospettiva interna della cattedrale di Monreale, suggestiva per la resa della luce crepuscolare sui mosaici a fondo oro»[29].

Tale suggestiva descrizione dei disegni di Questel si può avvertire nelle immagini delle pagine seguenti, avvertendo però che non è stato specificato in quale zona della Cappella palatina esse furono viste e dalla tipologia del mosaico non sembra che possano associarsi a qualcuno dei panelli pavimentali, ma piuttosto alle decorazioni musive parietali e delle lastre di arredo.

---

[29] Giuseppe Antista, *Disegni di architetture normanne dei pensionnaires dell'Accademia di Franca a Roma*, in *Conoscere il territorio: Arte e Storia delle Madonie, Studi in memoria di Nico Marino*, Vol. 1, a cura di Gabriele Marino e Rosario Termotto, Associazione Culturale Nico Marino, Atti della prima edizione, Cefalù, 21-22 ottobre 2011, Cefalù, ottobre 2013, seconda stampa luglio 2014.

Jacques Ignace Hittorff, ci svela il pavimento della Palatina

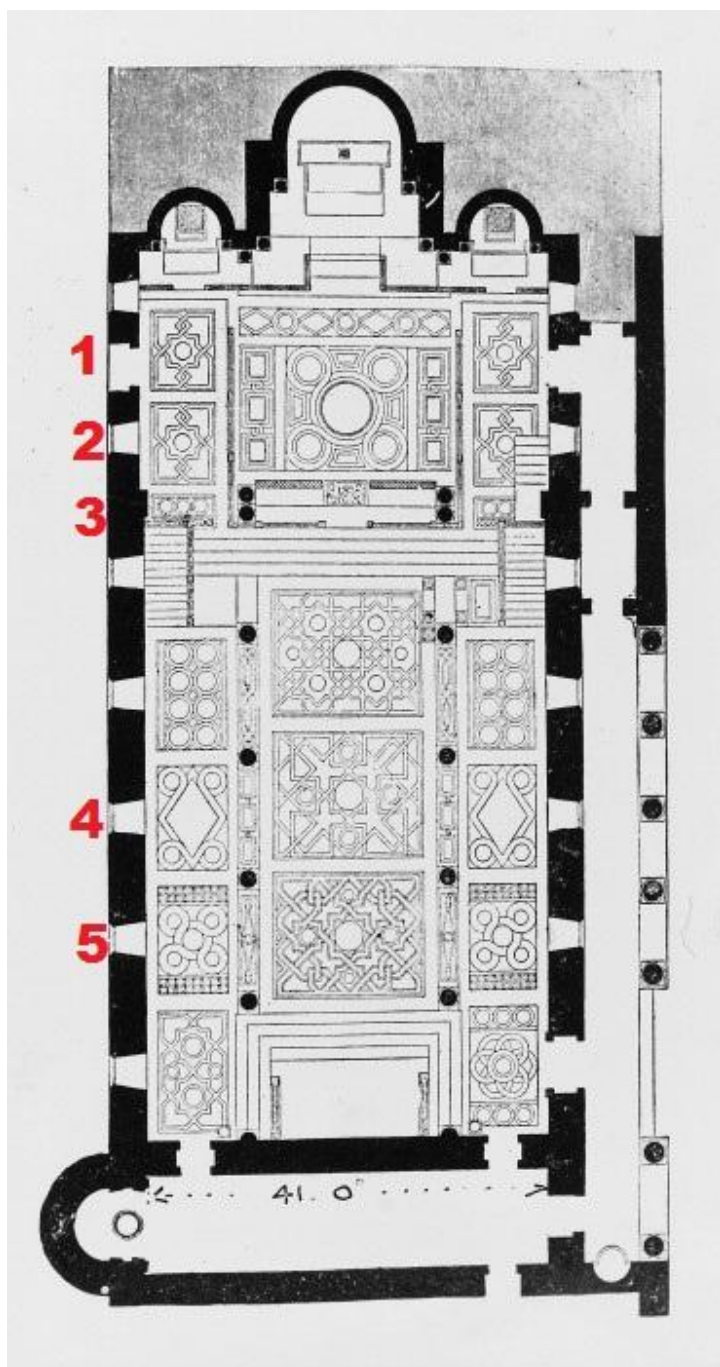
Il primo disegno che voglio mettere all'attenzione del lettore è anche forse quello più misterioso ed ambiguo. Un acquerello eseguito da E. Bosc sulla base di J. Hittorff[30], della Cappella Palatina, in cui scompare il pavimento musivo! E anche le decorazioni musive sul fronte dei gradini che conducono al presbiterio. Hittorff, Jakob Ignaz, conosciuto come Jacques-Ignace (1792–1867), è stato un architetto allievo di Percier e ha lavorato con Bélanger. Egli ha viaggiato in Sicilia tra il 1822 e il 1824 ed ha disegnato la Cappella Palatina, quindi, almeno una dozzina di anni prima che Serradifalco pubblicasse la sua pianta del pavimento. E' possibile che Hittorff abbia fatto un disegno preciso in questo punto della Palatina senza riprodurre il pavimento musivo? Anzi, "sostituendolo" con un riquadro di grandi lastroni marmorei disposti a scacchiera? Possibile che abbia disegnato la prima fascia decorativa del gradino sotto la transenna del presbiterio ed abbia tralasciato le altre che oggi si vedono? Una sommaria ricerca documentaria che ho svolto appositamente sembra confermare che la chiesa della Cappella Palatina fosse dotata di pavimento musivo proprio della tipologia che oggi si vede, cioè in stile islamico. Significativa è, a tal proposito, la citazione di Fra Leandro Alberti Bolognese, in *Descrittione di tutta l'Italia et isole pertinenti ad essa*, Venetia, 1596, pag. 46v: *«…le mura della Chiesa sono tutte crostate di tavole di marmo con vaghi, et degni fregi di pietre preciose. Né meno il pavimento è precioso composto di diverse pietre di marmo alla*

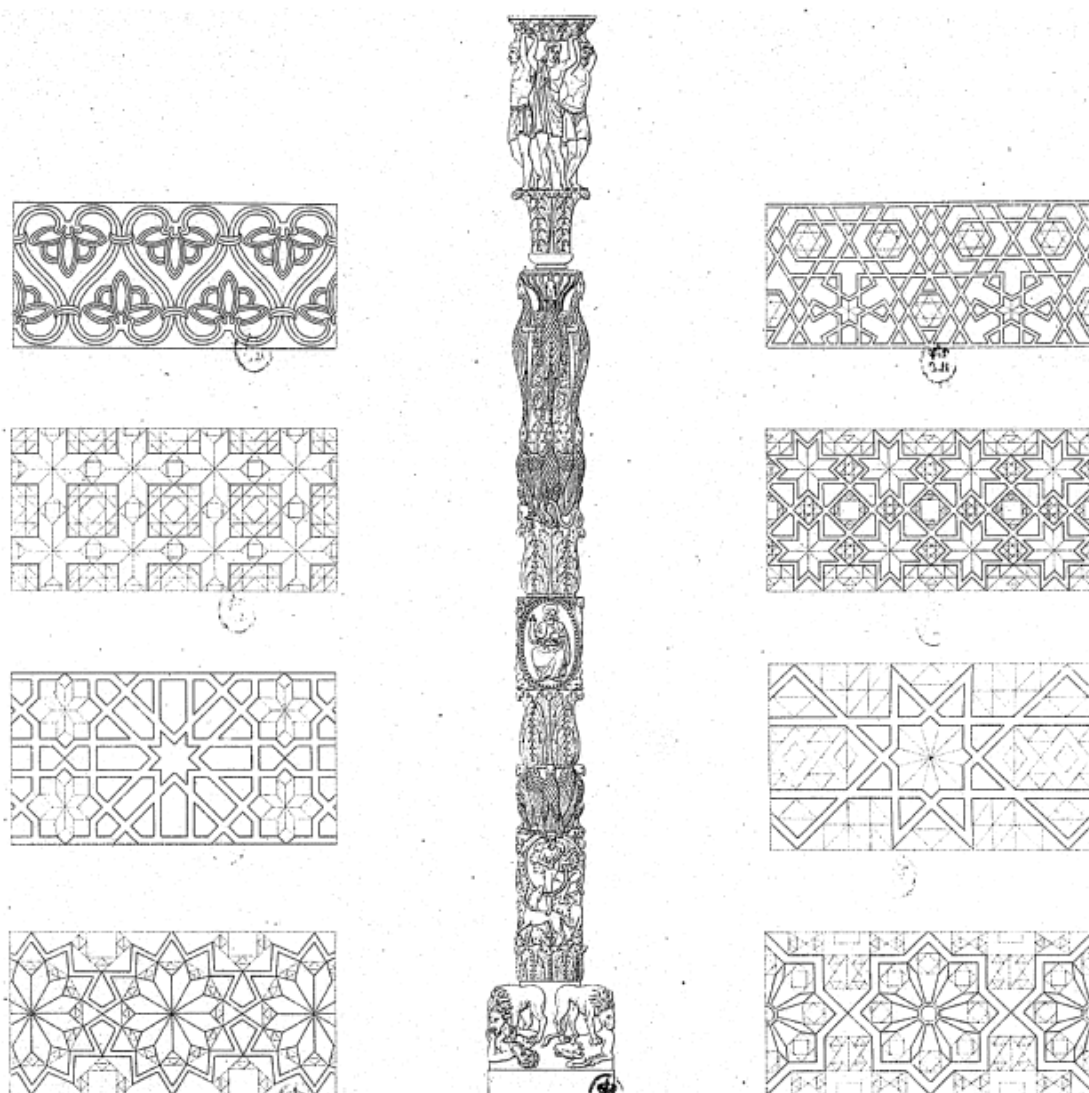
[30] L'immagine è stata pubblicata e venduta come stampa in alcuni siti commerciali. Essa compare anche nell'*Encyclopedia Americana*, in trenta volumi, New York, The Americana company, 1904, alla voce Byzantine (vol 3), dove non viene specificata la fonte. Mentre in una delle stampe vendute si legge sotto il disegno "Drawn by E. Bosc after J. Hittorff". Ersnt Bosc era un famoso architetto (1834-1917).

Mosaica, con diverse figure, et alla Arabesca, et Grotesca, et nell'istesso modo sono ornate le pareti, che chiudono il Choro con intagli et figure di minute pietre preciose composte (…). Il pavimento del Choro è superbamente lavorato parte alla Mosaica, parte all'Arabesca, et parte alla Grotesca».

Qui la distinzione tra i pavimenti del presbiterio e delle navate è chiara, e non si comprende, quindi, il motivo per cui Hittorff abbia disegnato il pavimento davanti al presbiterio con dei lastroni e non secondo il motivo di mosaico che doveva esserci. A meno che si pensi, un po' forse all'inverosimile, che proprio in quegli anni, tra il 1822 e il 1824 e oltre, il pavimento della navata fosse stato smontato per restauri per esser poi ricomposto negli anni successivi alla prima visita di Hittorff. Infine, vorrei evidenziare che anche Tommaso Fazzello Siculo, nel suo *De rebus siculis decades duae nunc primum in lucem edita*, 1573, fonte imprescindibile per tutti gli storici che seguirono, scrisse della Cappella Palatina «*Questa chiesa per la sua magnificenza e bellezza, e per l'apparato di molti ricchissimi paramenti, merita d'essere anteposta a quante Chiese sono oggi in Italia o vecchie o nuove (…). Ella di dentro è adornata di marmi, di musaico, e di bellissime pitture, il pavimento è lavorato tutto di marmi bianchi, di porfidi, e d'altre pietre colorate. E la più bassa parte delle mura è ornata di marmi bianchi, e di porfidi, e la più alta è fatta a musaico…*» (traduzione dal latino in lingua toscana di Remigio Fiorentino, vol. 1, Palermo, 1817, pag. 457). Fazzello sembra quasi voler fare una distinzione tra le aree lavorate a marmi bianchi e quelle a mosaico, così come ha fatto per le lastre marmoree murali, ben distinte dai mosaici soprastanti. In tal senso, le sue parole sembrano riconoscersi in qualche modo nel disegno di Bosc visto sopra, quando dice "*il pavimento è lavorato tutto di marmi bianchi, di porfidi e pietre colorate*". Da queste parole si è portati a credere che l'autore, se avesse voluto descrivere un pavimento tutto a mosaico, non avrebbe utilizzato le parole "marmi bianchi", ma avrebbe scritto che era di mosaico di porfidi e pietre colorate[31]. D'altra parte, non siamo in grado di stabilire se egli potesse riferirsi per una parte al mosaico di porfidi e pietre colorate che stava certamente sul

[31] Mi pare di particolare interesse riportare qui un passo dell'Encyclopaedia Britannica, Vol. 13, pag. 668, London, 1797, in cui si legge: «*The pavement of the Chapel has been originally laid, and still consists in part of large blocks of tin, porphyry and serpentine. Mosto f these are round; ornamented with compartments of draughts, and covered over, as well as the walls…*». Una traduzione letterale è la seguente: «Il pavimento della cappella è stato posato in modo insolito e nuovo e ancora consiste parzialmente di grossi blocchi di stagno (?), porfido e serpentino. La maggior parte dei blocchi sono rotondi, decorati con parti delimitate con motivi a scacchi e ricoperti, così come i muri, da intarsi di opere musive colorate». Dove per il termine "tin", non è stato possibile trovare un corrispettivo italiano significativo, se non il sinonimo di *pewter*, ovvero peltro. Forse l'autore alludeva ai larghi blocchi di mattonelle di ceramica, disegnati da Hittorff .

presbiterio e ad un pavimento di "marmi bianchi" che poteva essere nelle navate della chiesa.

Se il disegno, visto sopra, di Bosc, fatto sulla base di Hittorff, presenta un pavimento di lastroni marmorei, il disegno ufficiale della pianta del pavimento di Hittorff e L. Zanth, pubblicato in *Architecture moderne de la Sicile, ou Recueil des plus beaux monumens religieux et des édifices publics et particuliers les plus remarquables de la Sicile*, Paris, 1835, mostra una situazione completamente diversa dal resto dei disegni successivi. Il confronto con gli altri disegni, e più precisamente con quelli di Di Marzo, o di Serradifalco, che corrispondono all'assetto odierno del pavimento, è vistoso; qui ho contrassegnato con numeri rossi i pannelli che mostrano le differenze. Nel presbiterio si notano i quattro pannelli musivi uguali, simmetrici, come anche simmetrico è quello stretto rettangolare al n. 3 a sinistra, oggi mancante. Ancora i pannelli n. 4 sono simmetrici ed oggi rimane solo quello a destra, ma qui non è raffigurato il disegno dei tre tondi all'interno della figura romboidale; lo stesso vale per il pannello n. 5, di cui quello a sinistra oggi è di tipo islamico. Infine, è da rilevare che i tre riquadri centrali nella navata corrispondono esattamente a quelli attuali nei lineamenti, mentre i disegni datati tra il 1834 e il 1836, mostrano situazioni abbastanza differenti, come si vede nelle prossime pagine. Ora, l'autorità di Hittorff non è in discussione ed è difficile pensare che egli disegnasse qualcosa di diverso da ciò che aveva visto. Secondo questa pianta, i tre pannelli centrali corrispondono a quelli moderni, mentre nelle navate laterali sussistono le differenze

descritte sopra. Il disegno dovrebbe essere datato tra il 1823 e il 1824, quando Hittorff arrivò in Sicilia accompagnato dal collega L. Zanth, e pubblicato nel libro *Architecture moderne de la Sicile*, nel 1835. Qui sotto, altri dettagli delle decorazioni musive e del candelabro per il Cero pasquale, nei disegni di Hittorff.

Similmente, il pavimento a lastroni marmorei che si vede nell'acquerello di Bosc, fatto sulla base di Hittorff, sembra ritrovarsi in un altro disegno di William Leighton Leitch, sebbene con lineamenti diversi e dimensioni maggiori che si estendono in senso longitudinale. Qui lo stile sembra richiamare perfettamente quello dei pavimenti marmorei barocchi del '600-'700. Non è da escludere che Hittorff abbia disegnato ciò che aveva visto in una sua prima visita, con lavori in corso nella chiesa, per poi ritrovare una situazione diversa negli anni successivi.

La figura mostra il dettaglio della zona pavimentale che inizia poco prima del pulpito con il candelabro per il Cero pasquale e la colonna che reca il motivo a zig-zag, elementi che identificano univocamente la chiesa della Cappella Palatina.

Qui affianco si vede l'acquerello a colori completo. Come si può osservare dal dettaglio precedente, il pavimento non è composto da pannelli musivi con motivi islamici, ma da lastroni con figure ottagonali tutte uguali di cui la fascia centrale sembra sia marcata fin sopra al presbiterio.

Il disegno, intitolato "*Vespers in the Capella Reale, Palermo*", fu eseguito da Leitch, e poi inciso su rame da W.H. Capone nel 1841. Ma dalla biografia, sappiamo che Leitch viaggiò nel continente, passando per l'Olanda, la Germania, la Svizzera e l'Italia, e che effettuò disegni in varie città italiane e in Sicilia tra il 1834 e il 1837[32]. A questo periodo, quindi, deve essere riferito il disegno che egli eseguì nella Cappella Palatina. Dalle cronache storiche si legge di autori che parlano del magnifico

[32] Infatti, da un'ultima ricerca nell'internet il disegno risulta datato al 1836.

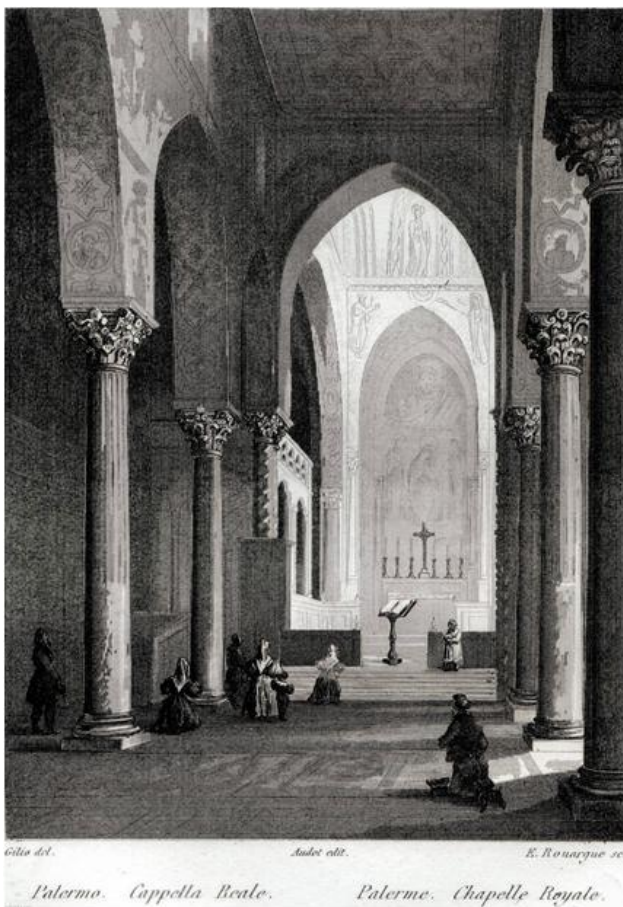
pavimento musivo almeno fino al 1824, anno in cui forse lo vide e lo dipinse anche Hittorff, ma come un semplice mattonato davanti al presbiterio, forse sostituito poi con quello che si vede in Leitch nel 1834. Dal 1836, le cronache ricordano di nuovo il pavimento musivo. Quindi, è probabile che tra il 1824 e il 1834, esso sia stato smontato, restaurato e ricostruito. Oppure, può darsi che i disegni eseguiti da questi due artisti siano approssimativi e che per semplificazione non hanno tenuto conto del pavimento musivo. Nel 1824 Vincenzo Migliore scrive: *«…il pavimento è lastricato di marmi e di porfidi con lavori di color diverso; il mosaico moderno è di Matteo Moretti di Roma, che istruì molti siciliani in tal lavoro; il disegno e la fatica non è invidiabile a quella degli antichi»*[33] e pare volesse riferirsi ad un lavoro di rifacimento totale appena terminato, ma questa descrizione contrasterebbe cronologicamente con il disegno di Leitch, a meno che egli si riferisse solo ai mosaici parietali, mentre il pavimento era ancora quello antico, prima di essere rimaneggiato, o rifatto secondo il disegno originale. Altro disegno della Cappella Palatina, è quello pubblicato in *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, Journal des Architectes et Ingénieurs, Paris, vol. III, 1842.

Il disegno fu eseguito da M. Travers, architetto, e fu poi inciso per l'articolo di questa rivista sulla Cappella Palatina, redatto dal famoso architetto del governo, M. Abb. Lenoir.

Un disegno, quindi, scientifico, se così si può dire, che non dovrebbe lasciare spazio a semplificazioni di sorta, come di vede bene anche dai dettagli incisi dei mosaici e dei marmi parietali. Eppure, il disegno del pavimento, come si vede chiaramente, sembra abbastanza diverso da quello attuale, specie nella navatella sud. Ammesso che i riquadri nella navata centrale fossero già stati realizzati dai restauri guidati dal romano Matteo Moretti, quelli lungo la navata sud (a sinistra nel disegno), corrispondenti all'ingresso sud-

[33] *Itinerario per le vie, piazze, vicoli e cortili della città e contorni di Palermo*, Messina, 1824, II, pag. iii.

ovest, sono tutt'altro che quelli visibili ai nostri giorni, non osservandosi nel disegno una sola linea spezzata o curva.

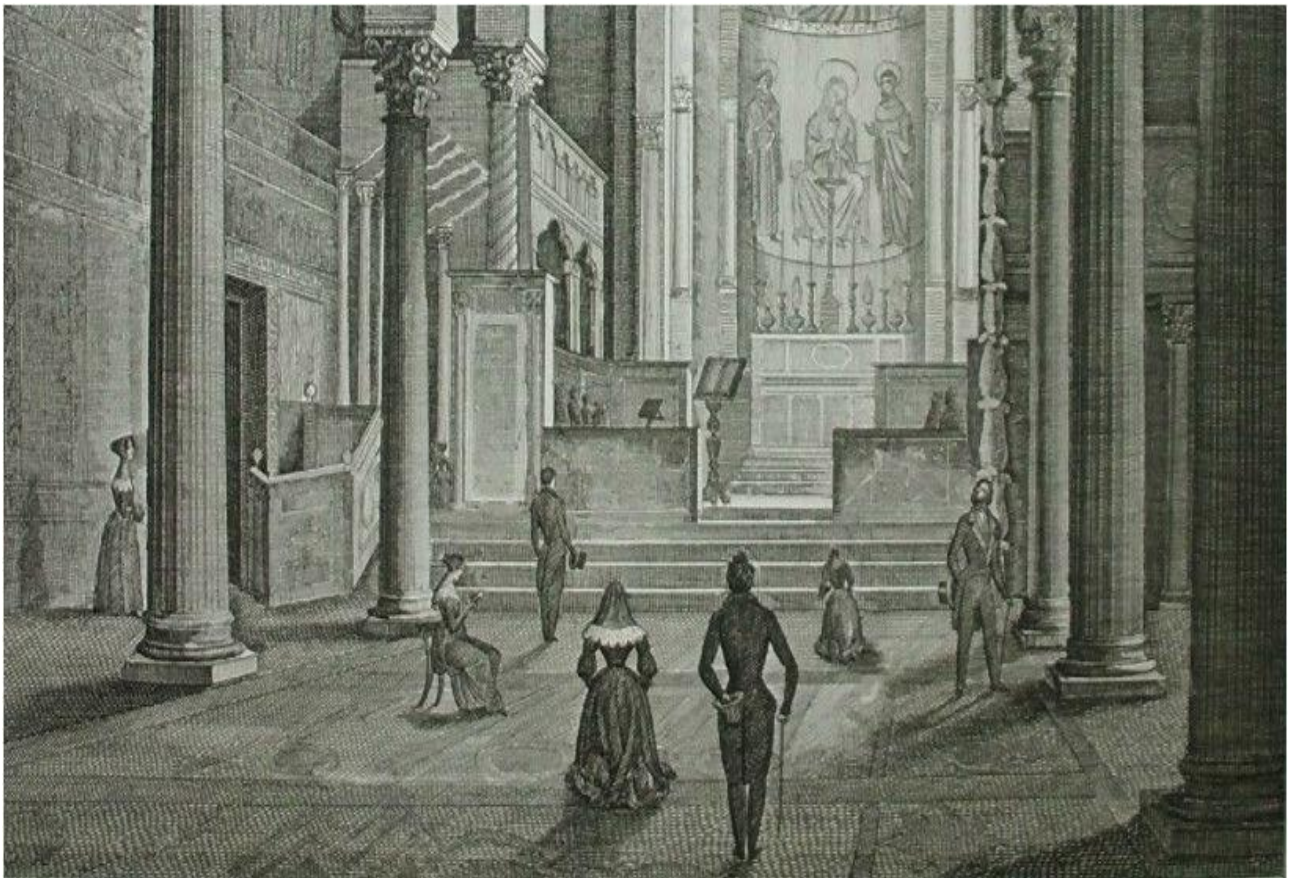
Visione prospettica dei riquadri pavimentali, sostanzialmente diversi da quelli attuali; come si vede, mancano anche le decorazioni nei cinque gradini del palco al soglio reale.

Oltre a ciò, la descrizione che Lenoir fa del pavimento, sembra in buona parte giustificare il disegno pubblicato: «*Le pavé de la Chapelle Royale n'est pas moins riche que le reste; c'est, comme les parois inférieures, une brillante réunion de tables de marbre, de porphyre et d'ophite, sans subdivision dans leurs compartiments, mais offrant une parfaite harmonie de couleurs et de matières...*». Le parole "senza suddivisioni nei loro scompartimenti", rispecchiano lo stato dei riquadri che si vedono nel disegno e fa si che il pavimento della Palatina tra il 1834 e il 1838 costituisca un vero e proprio mistero. Qui la pubblicazione è del 1842, ma il disegno fu realizzato diversi anni prima da Travers, e di sicuro anteriormente alla stampa di Serradifalco del 1838 nella quale si vede il pavimento come è oggi[34].

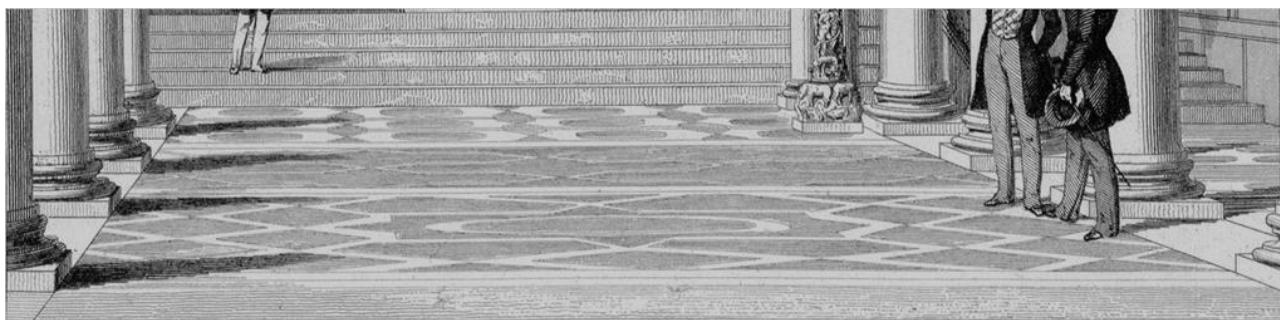
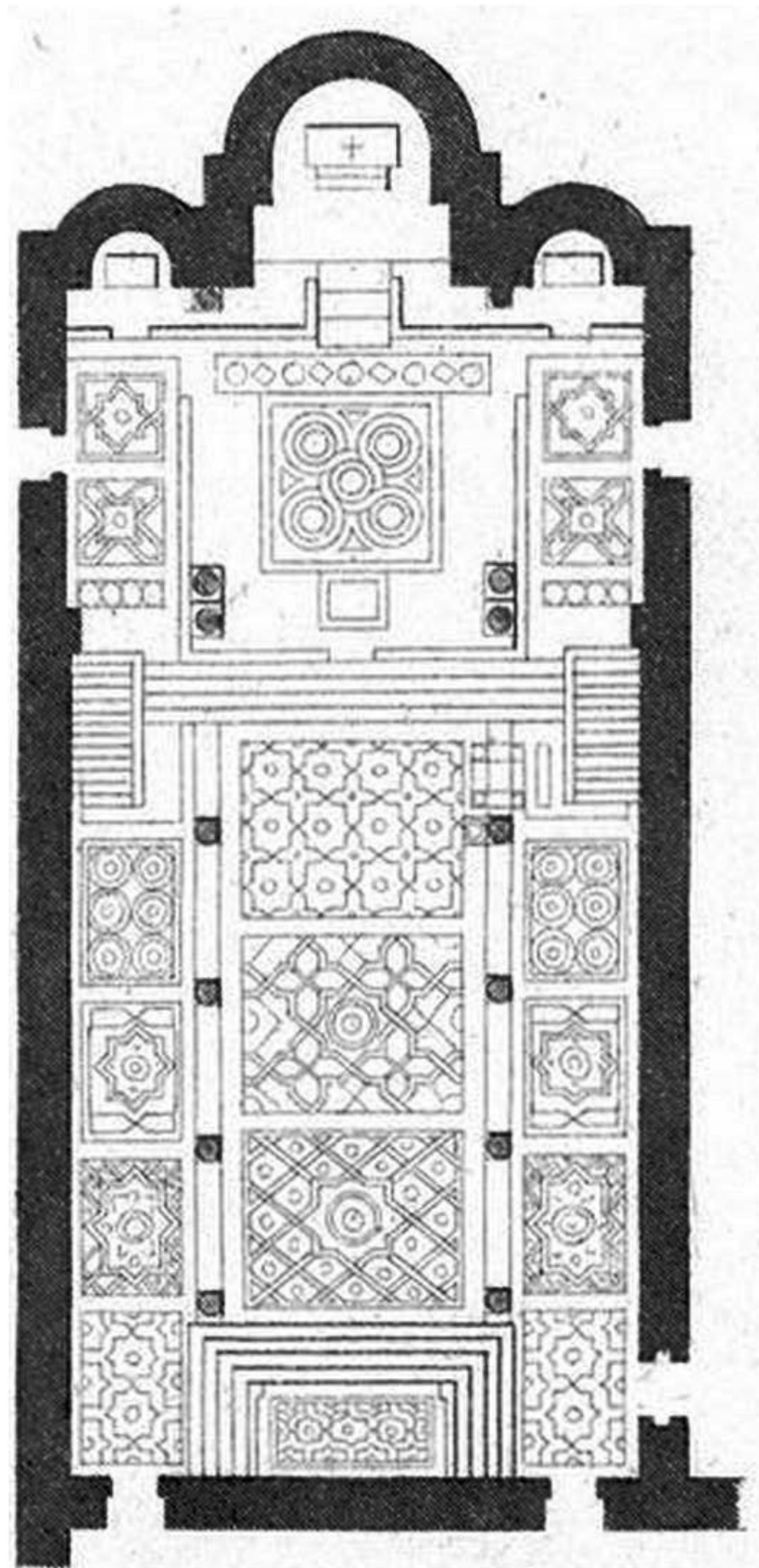
[34] La stessa pianta di Serradifalco fu pubblicata anche da Gioacchino di Marzo in *Delle belle arti in Sicilia*...vol. 1, 1858.

Inoltre, Lenoir sembra voler giustificare l’assenza di fasce mosaicate che si sarebbe aspettato (“le suddivisioni nei loro scompartimenti”), come per dire, anche senza di esse questi pannelli pavimentali “offrono una perfetta armonia di colori e materiali”, ed è significativo che nella sua descrizione non faccia mai riferimento allo stile islamico.
Sta di fatto che queste testimonianze, le quali non credo possano considerarsi come frutto della fantasia di dilettanti dato che sono pubblicate in monumentali volumi scientifici di architettura e archeologia elaborati da studiosi eccellenti del loro tempo, costituiscono un vero e proprio enigma da risolvere nella storia del pavimento della Palatina e sembrano voler dimostrare che l’opera sia stata variamente e ripetutamente rimaneggiata in quegli anni, tanto da apparire in modi diversi nel periodo delle visite dei viaggiatori che visitarono la Cappella mentre erano continuamente in corso i lavori di restauro. E probabilmente proprio a questi continui lavori si possono essere riferite le nette differenze che si osservano nei disegni che furono eseguiti.

Il disegno precedente, di cui qui si vede il dettaglio, venne pubblicato forse per la prima volta nell’opera *L'Italie, la Sicile, les îles Éoliennes, l'île d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'ile de Calypso, etc... sites, monumens, scènes et costumes.... III. Sicile et Malte*, da M. D.-D. Farjasse - 1835, sulla base delle ricerche e dei lavori di MM. le vicomte de Chateaubriand, de Lamartine, Raoul-Rochette e Chateaubriand, François-René de (1768-1848) e pubblicato da Audot Louis-Eustache. L’autore del testo, scrive: «Le pavé est orné d’arabesque en marbre, en porphyre et autres pierres de couleur, de dessins òu l’artiste semple plutòt avoir visé à l’originalité qu’à l’elegance».

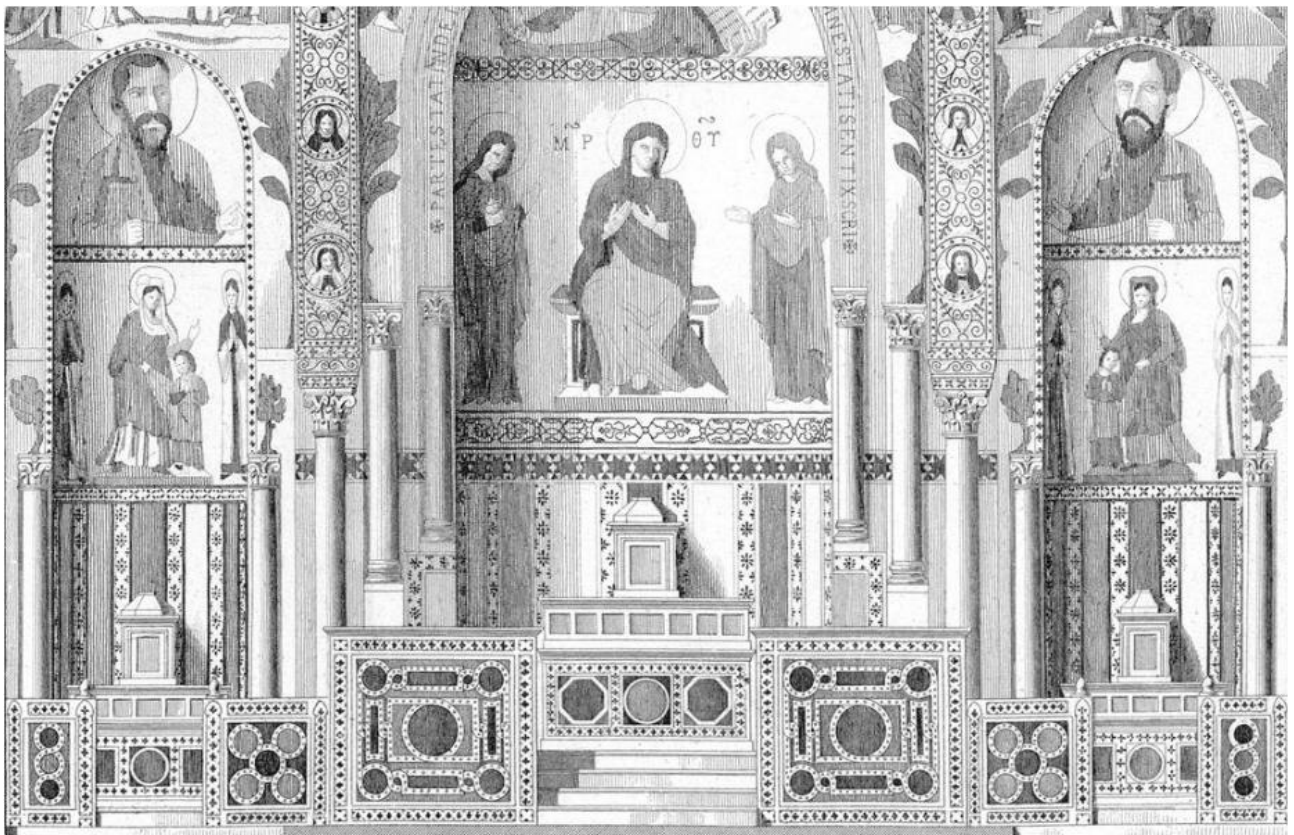
L'incisione di Zuccagni Orlandini, invece, mostra la Cappella Palatina ed il suo pavimento, com'era forse tra il 1830 e il 1836 e, a conferma di quanto visto sopra, non ci sono i pannelli pavimentali con i motivi musivi islamici, ma i riquadri marmorei lisci, allineati fino alle scale del presbiterio che credo possano agevolmente riconoscersi in quello stesso pavimento visto nell'incisione precedente di William Leighton Leitch che visitò Palermo appunto tra il 1834 e il 1837. Tutto ciò lascerebbe pensare che tra il 1825 e il 1837, il pavimento musivo antico fosse stato smontato e nel frattempo sostituito variamente con i riquadri e lastroni di marmo che si vedono nei disegni, per essere poi rimontato secondo l'assetto che si vede oggi. Il tal caso, il disegno eseguito da Travers prima del 1835, pubblicato poi da Julie Guilhabaud nel 1840-1850 (vedi pagine successive), potrebbe essere l'unica preziosa testimonianza di come era il pavimento musivo di questa chiesa prima che venisse sconvolto dai restauri successivi[35].

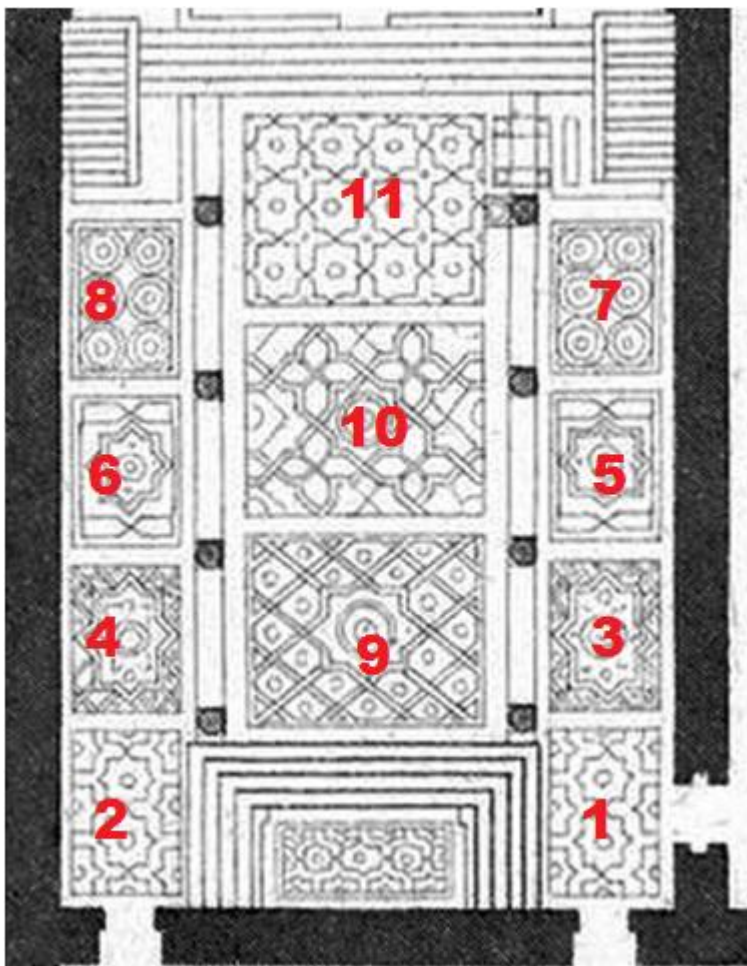
Zuccagni Orlandini, pubblicata nel 1842-45, ma probabilmente disegnata prima del 1838.

[35] Deve aggiungersi a queste, la testimonianza di Jean Baptiste Rosario Barone Gonzalve de Nervo, il quale distingue i due pavimenti, quello del presbiterio e quello della navata, in stile arabesco: «*et le pavé, comme celui de la nef, un assemblage d'arabesque élégants*», in *Un Tour en Sicile*, *1833*, vol. I, pag. 189, Paris, 1834.

Jules Gailhabaud pubblica tra il 1840 e il 1850 la monumentale opera *Monuments anciens et modernes*, in cui riporta alcune incisioni della Cappella Palatina. Due di queste sono quanto meno sorprendenti: una mostra il pavimento della navata centrale in una veduta generale prospettica; l'altra mostra tutto il piano del pavimento in pianta, come fece Serradifalco ed altri autori, ma con la differenza che i riquadri pavimentali sono quasi tutti completamenti diversi, così come il loro assetto!
Tutto ciò si vede molto chiaramente dalle immagini che seguono

Nell'ultimo dettaglio sopra, ho forzato la prospettiva, alzandola, in modo che i lineamenti dei riquadri pavimentali siano più chiaramente leggibili. E' evidente che essi sono abbastanza diversi da quelli visibili oggi e anche da quelli disegnati da altri autori, come Hittorff e Lenoir, ma sembrano invece accostarsi molto a quelli pubblicati da William Leighton Leitch e Zuccagni Orlandini. Infatti, Gailhabaud si servì per il suo testo, dei disegni effettuati da E. Travers, come si legge sotto la stampa stessa ("*E. Travers deli.*"-neavit), e poi incisi da Bury (*Bury sculp.*). Non sono riuscito a trovare una biografia di questo Travers, ed è anche probabile che lo stesso Travers si fosse servito dei disegni di Viollet-le-Duc, che venne in Italia per i suoi studi e rilievi prima del 1836. Il disegno, quindi dovrebbe riferirsi ad un periodo compreso tra il 1834 e il 1835, dato che nel 1838 Serradifalco pubblicò la stampa che lo mostra nelle forme attuali.

Julie Gailhabaud, pianta del pavimento nella Cappella Palatina. *Monuments anciens et modernes*, 1840-1850, disegno effettuato prima del 1836.

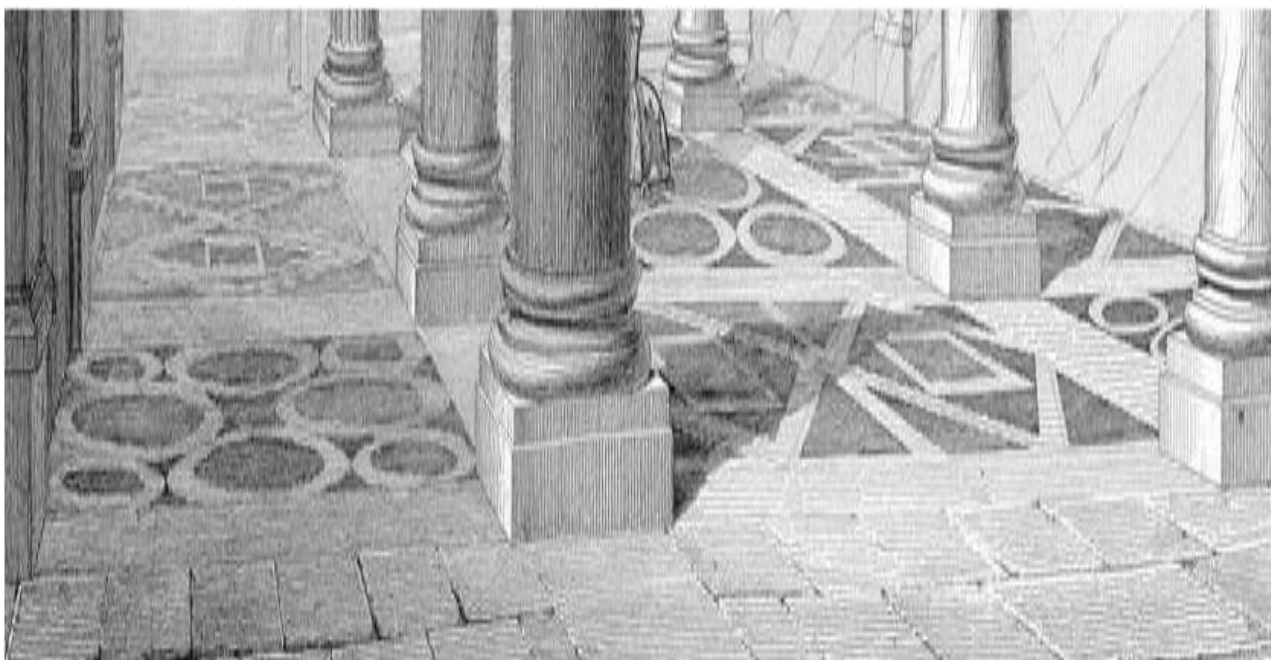
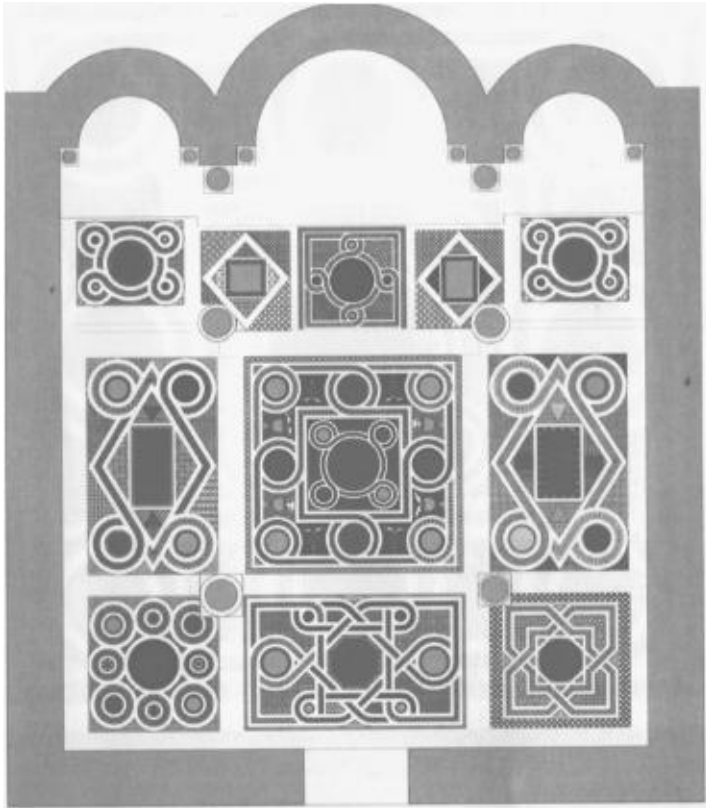
La pianta pubblicata da Guilhabaud potrebbe essere di straordinaria importanza se si considera che essa dovrebbe riflettere il forte carattere di scientificità dell'opera in cui è contenuta, risultato del lavoro di una equipe di studiosi tra i più qualificati dell'epoca, attentamente selezionati ognuno per le competenze della propria materia trattata, così come per i disegnatori che erano venuti appositamente in Italia a delineare i monumenti storici. L'opera venne annunciata nel 1839, il che dimostra che i disegni vennero realizzati diversi anni prima. Infatti, uno dei disegnatori più importanti di cui si era servito Guilhabaud, Eugéne Viollet-le-Duc, aveva viaggiato in Italia e in particolare in Sicilia , come documentato anche dalla mostra *Le Voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc : 1836-1837*. [Catalogue de l'exposition], Paris, École nationale. Il disegno quindi dovrebbe risalire ad almeno uno o due anni prima del 1836[36].
Ciò che colpisce maggiormente nel disegno pubblicato da Gailhabaud è la precisione degli altri dettagli, tra l'altro eseguito in scala, e che quindi dovrebbe raffigurare la situazione reale del pavimento della Palatina almeno fino al 1836. Appare significativo il fatto che la veduta generale dell'interno della Cappella Palatina con il suo pavimento della navata centrale, non solo è simile agli altri disegni precitati, ma riproduce fedelmente ciò che poi si vede nella pianta del pavimento, quasi del tutto differente nei lineamenti dei suoi riquadri rispetto ad oggi e, per dirla tutta, in questa pianta di Gailhabaud, sembra che vengano almeno rispettate le regole di simmetria, sia delle posizioni dei riquadri delle navate laterali e nel presbiterio, sia dei loro disegni, così, come doveva essere nell'intento originale degli artisti che lavorarono nella Cappella sotto il re Ruggero e il figlio Guglielmo I. Molto più difficile, invece, è poter dire se il disegno del pavimento pubblicato da

[36] Le premier, *Monuments anciens et modernes*, annoncé dès 1839, est diffusé en livraisons, de 1840 à 1850, et constitué d'une succession de notices composées de plusieurs planches monumentales et d'un commentaire assez court. Pour la rédaction des textes, Gailhabaud fait appel à des érudits réputés et leur confie des études en rapport avec leur spécialité ou leur connaissance d'une région ou d'un pays : ainsi, Joseph-Philibert Girault de Prangey s'occupe-t-il de l'architecture mauresque, Émile Prisse d'Avennes de monuments égyptiens et Daniel Ramée d'édifices allemands. D'autres savants sont également sollicités, tels Raoul Rochette, Edme-François Jomard ou encore Albert Lenoir, véritables cautions intellectuelles de l'érudition de l'ouvrage et de la diversité des domaines traités. Quant à la partie graphique qui mêle vues pittoresques monumentales et relevés architecturaux, elle est confiée à des architectes, comme Viollet-le-Duc ou Daniel Ramée, et des archéologues, tel Théodore Vacquer. Cette collection de monuments est organisée, comme la plupart des histoires de l'architecture contemporaines, selon une division périodique (Antiquité, Moyen Âge et Temps modernes) qui va de pair avec un classement géographique. L'auteur propose ainsi à ses lecteurs de dégager des systèmes architecturaux caractéristiques à chacune des époques et régions du monde, et de mettre en lumière les interactions entre chaque système. (fonte:http://www.inha.fr)

Guilhabaud, sia un rifacimento di quel tempo, come dimostrerebbe il "mattonato" visto sopra, proprio davanti al presbiterio, e pubblicato da Hittorff, o se sia invece il vero pavimento pervenuto dal tempo di Guglielmo I, malgrado i tanti restauri e le manomissioni possibili perpetrate nei secoli. Tra l'altro, pensare che il disegno fosse frutto della fantasia dell'autore, non spiegherebbe come mai alcuni elementi siano già quelli reali e posizionati in modo preciso rispetto ad oggi (come i due riquadri simmetrici a nord delle navatelle, con le tre coppie di dischi di porfido affiancati) e il quinconce nel presbiterio. Inoltre, non si spiegherebbe come mai l'autore abbia rappresentato lo stesso stato sia in pianta che nella veduta prospettica della basilica.

L'apparato musivo parietale e dell'arredo nel presbiterio bizantino della Cappella Palatina, come disegnato prima del 1836 e pubblicato tra il 1840 e il 1850 in *Monuments anciens et modernes* di Julie Guilhabaud. Si nota la precisione dei dettagli con cui fu effettuato il disegno e che non dovrebbe lasciare dubbi sul realismo della raffigurazione e la precisione dei lineamenti dei riquadri disegnati in pianta del pavimento musivo delle navate della chiesa. Come dicevo nelle pagine precedenti, dunque, la pianta pubblicata da Guilhabaud, testimonia probabilmente com'era il pavimento della Cappella Palatina prima del 1836, epoca in cui tutti i disegni effettuati dagli artisti e architetti che venivano a Palermo per studiare i monumenti antichi, lo raffigurano in maniera sostanzialmente diversa da come

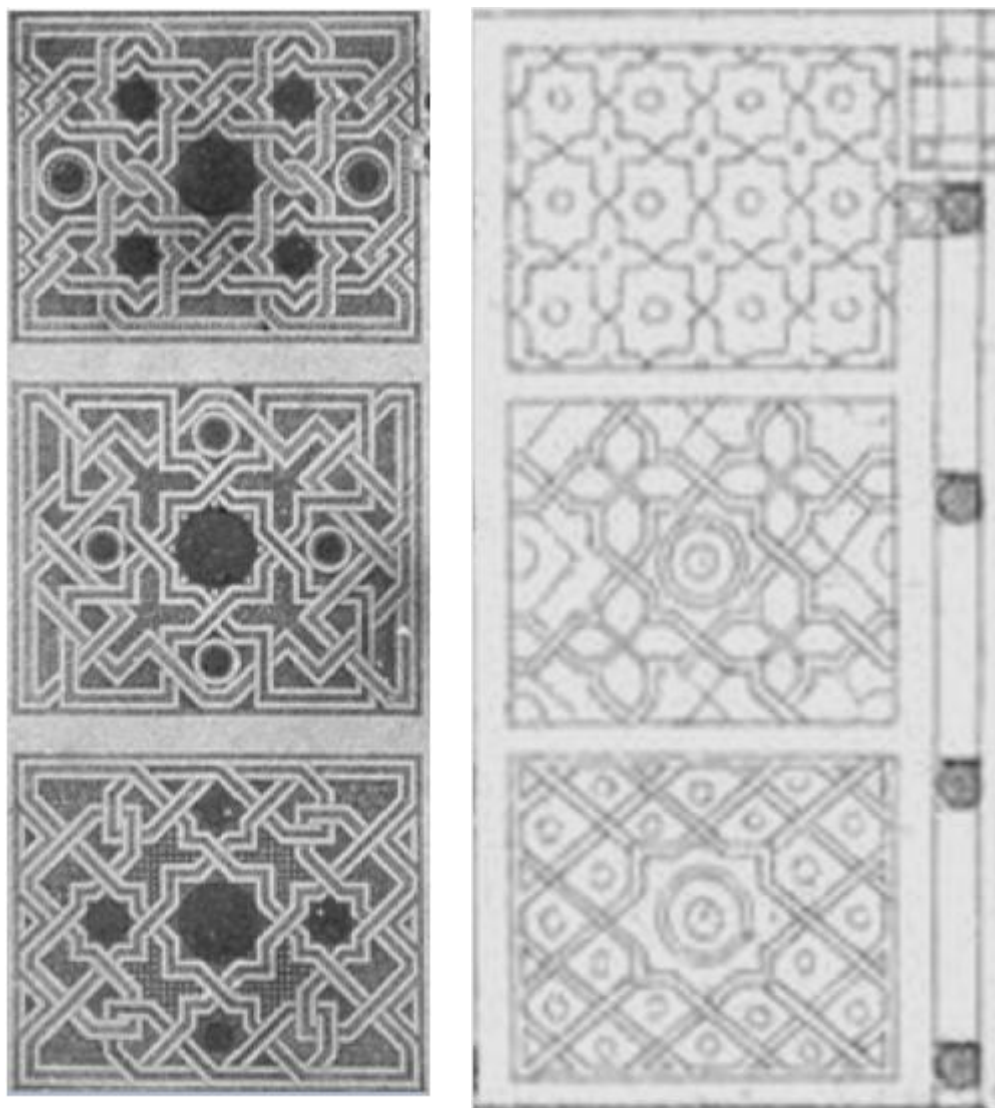
lo si vede oggi. Non tanto nella sua struttura, in quanto nelle navate laterali vi erano comunque una serie di pannelli disposti simmetricamente rispetto all'asse della navata centrale e corrispondenti nel disegno, cosa che oggi si osserva solo parzialmente. Il disegno pubblicato da Guilhabaud, più che quello di Serradifalco, mostra un'opera non solo stilisticamente adeguata, nei caratteri musivi arabo-normanni, ma anche realisticamente più conforme alle regole iconologiche di un pavimento musivo realizzato sotto Guglielmo I, o anche nella prima metà del XIII secolo. Non credo che la corrispondenza stilistica dei pannelli raffigurati nella pianta suddetta fosse frutto della fantasia del disegnatore, come per voler indicare una differenza tra ciò che vedeva e ciò che secondo lui avrebbe dovuto essere. Credo semplicemente che egli abbia raffigurato ciò che vedeva, esattamente come ha raffigurato il resto dell'opera musiva parietale che si vede negli altri disegni.

Ad esclusione dei pannelli nn. 7 e 9 che mostrano le tre coppie di dischi collegati da nastri circolari tangenti (non a guilloche), tutti gli altri mostrano una omogeneità stilistica oltre che corrispondenza simmetrica (nelle navate laterali), nell'elaborazione comune del motivo di stella ottagonale tra i noti intrecci a linee spezzate, tipicamente islamici. Questa omogeneità stilistica è venuta scomparendo con la sostituzione di riquadri che nulla hanno a che fare con l'arte musiva islamica (qui esaltata quasi in solitudine), con la perdita di quell'unitarietà iconografica e stilistica che contraddistingueva, invece, il pavimento come lo si vede in questa pianta. Si pensi, per questo, già al solo pannello di cerchi intrecciati posto davanti all'ingresso sud-ovest nella navata destra il quale, si mostra in tutte le sue caratteristiche – guarda caso- riferibile per datazione proprio ai primi decenni del XIX secolo, o almeno sono così riferibili le fasce marmoree bianche che ne formano il disegno.

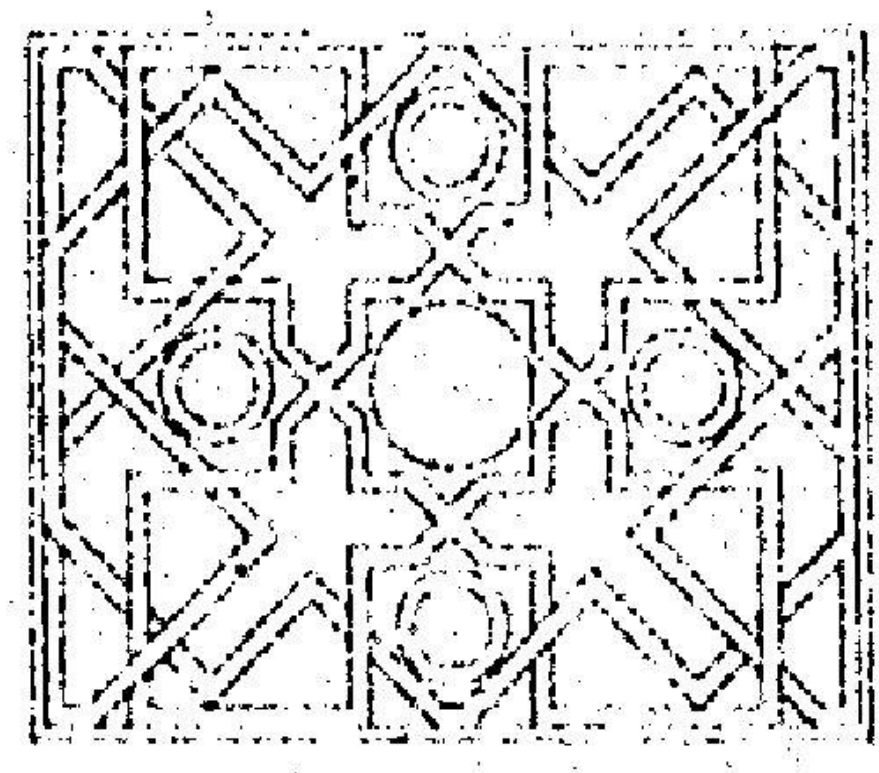
Una corrispondenza esatta dei pannelli disegnati nella pianta, si osserva nell'incisione della veduta prospettica dell'interno della chiesa, pubblicata da Guilhabaud nella stessa opera e realizzata contemporaneamente alla pianta. La disposizione dei pannelli musivi della pianta, quindi, non è frutto di immaginazione o del caso, ma di una attenta osservazione degli elementi costituenti la fabbrica della Cappella Palatina.
D'altronde, se la pratica di sostituire pannelli pavimentali nelle opere musive chiesastiche, in atto durante la febbre di rinnovamenti che iniziò dall'epoca barocca fino alla seconda metà del XIX secolo - e prima dell'inizio degli interventi di restauro mirati al recupero dei monumenti storici per la quale Roma si contraddistinse per importanza e numero di casi - può essere motivo di stupore e meraviglia in un luogo come Palermo, si deve tenere presente che già autori dell'Ottocento, raccontando dei vari restauro occorsi in queste importanti chiese, precisarono anche sui numerosi interventi di rifacimento tramite reimpiego di materiale di spoglio, abbattimenti di antiche strutture e recupero di suppellettili medievali. Un caso eclatante e poco noto, infatti, riguarda proprio la vicinissima chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, o della Martorana, nella quale le deturpazioni e sconvolgimenti succedutesi nei secoli non si contano. Ma ciò che interessa noi da vicino, riguarda proprio lo stato del pavimento, perché da una veduta dell'interno disegnata stavolta da Lenoir e pubblicata sempre da Guilhabaud, l'assetto dei pannelli sembra essere piuttosto diverso, il che dimostra che anch'essi furono spostati. Ciò si rende molto evidente dal dettaglio della stampa e dalla prospettiva che ho appositamente alzato nella pagina seguente, cioè la veduta dell'interno della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio (La Martorana) a Palermo, secondo il disegno dell'architetto Lenoir eseguito attorno al 1835. Tra l'altro si vede anche una enorme lastra con quinconce nel muro che oggi è completamente vuoto. A meno che Lenoir – per assurdo - non abbia saputo, o non abbia voluto, disegnare con quanta precisione gli fosse possibile i riquadri del pavimento, non sembrerebbe ammissibile che egli disegnasse lineamenti di sua fantasia, anche perché alcuni riquadri sono uguali ed altri simili a quelli oggi esistenti nella Martorana. Nel disegno si vedono le tre navate e le absidiole sullo sfondo. Ciò significa che il pavimento musivo, il quale inizia appresso a quello mattonato, dovrebbe essere quello dei riquadri proposti anche da Serradifalco nel 1838 e che corrispondono allo stato attuale. Invece né il disegno di Leonoir, né quello di Serradifalco, mostrano una corrispondenza esatta dei pannelli pavimentali nella chiesa, rispetto a quelli oggi visibili. Non mi dilungo su questo della Martorana, credendo che l'argomento meriti qualche approfondimento in un saggio a parte, ma esso dimostra che la pratica di spostamenti, rifacimenti e

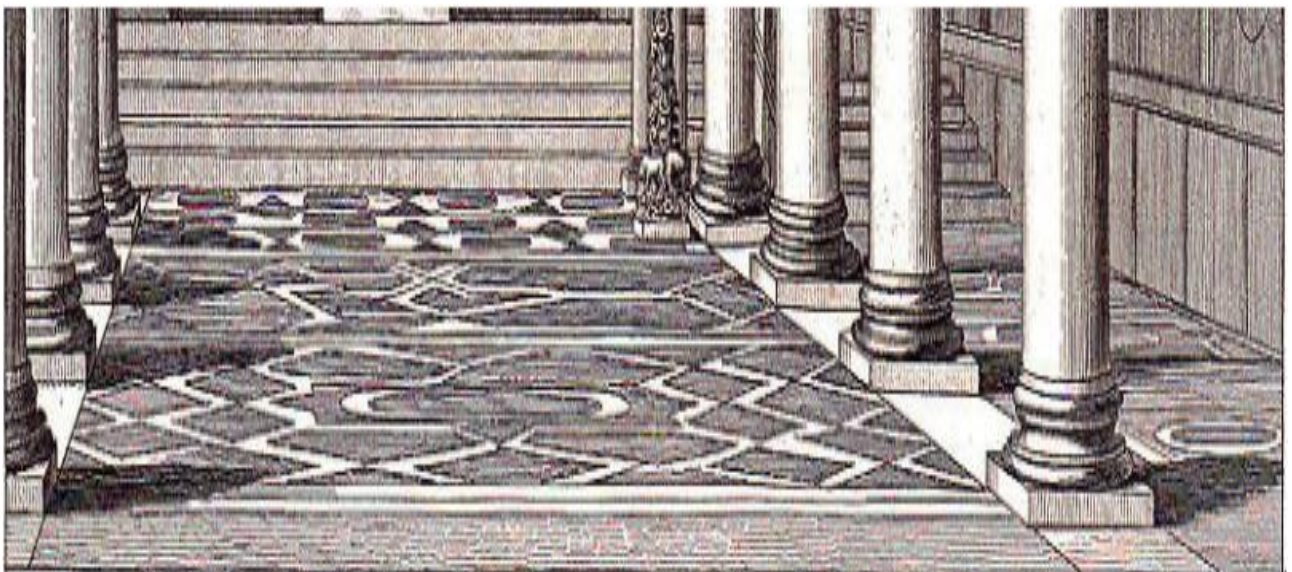
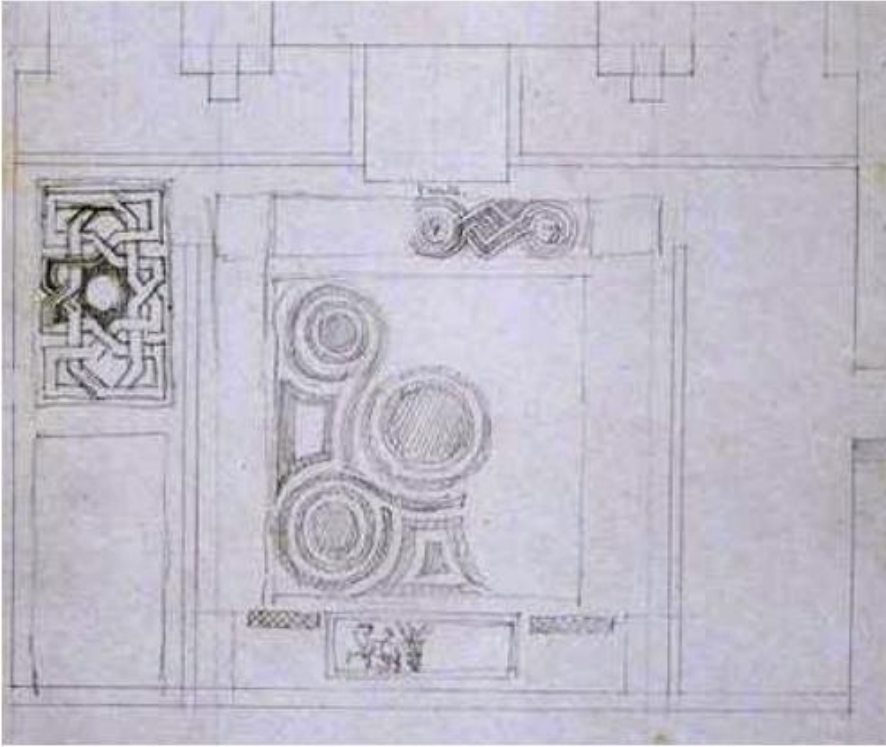
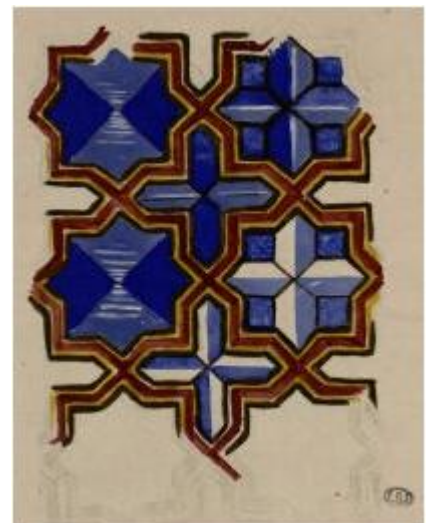
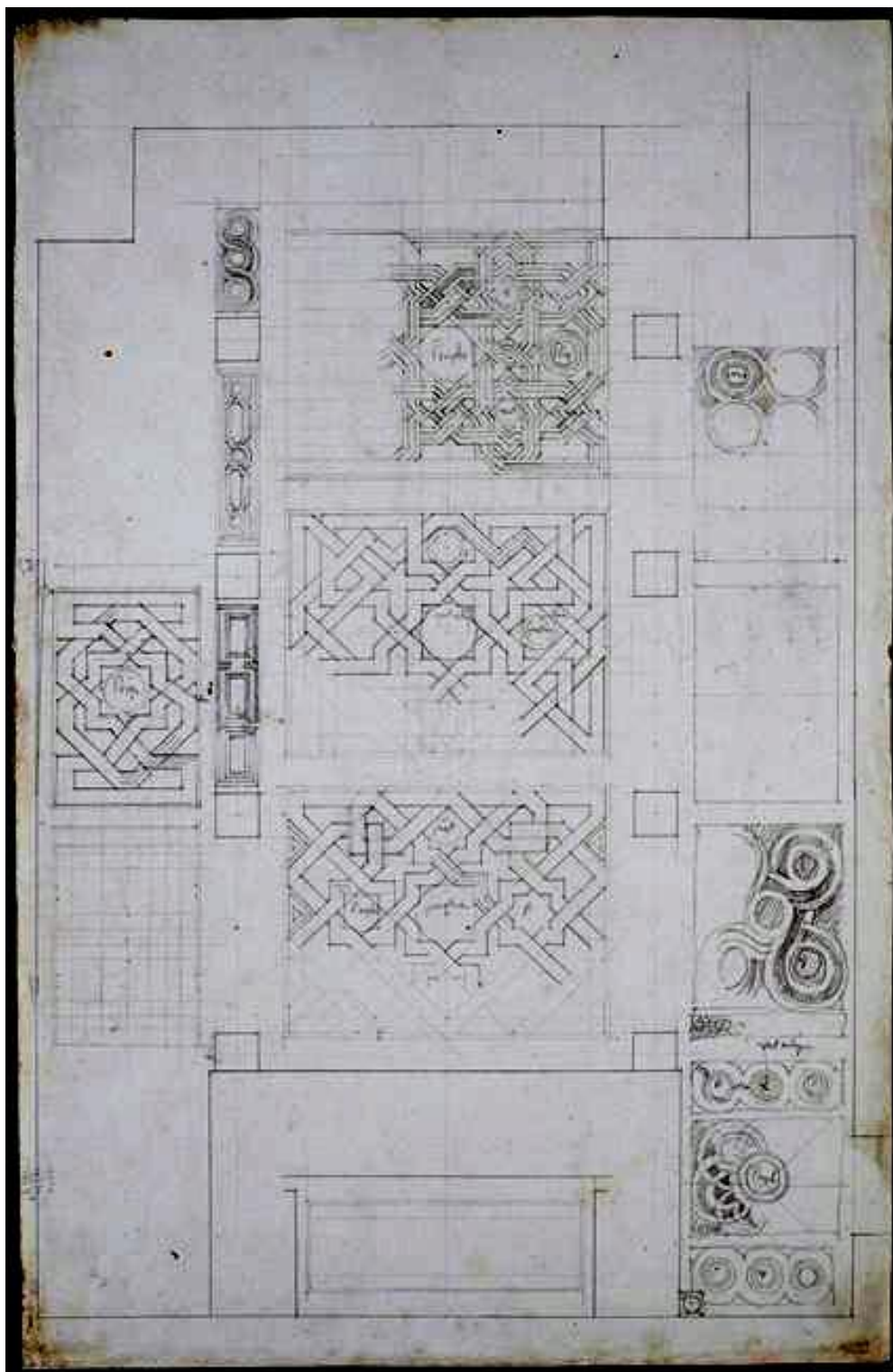
riadattamenti di riquadri pavimentali nelle chiese palermitane non doveva essere da meno che in quelle romane.

Veduta interna della chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio. Disegno di Lenoir (1835 circa) pubblicato in *Monuments anciens et moderne* (1840-1850) di Jules Guilhabaud.

A sinistra la pianta del pavimento della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio com'è oggi.
(Per gentile concessione di Rosa Di Liberto, tratte da *Il pavimento a tarsie marmoree e motivi figurati della chiesa normanna di Santa Maria dell'Ammiraglio in Palermo*, in Byzantino – Sicula V, Giorgio di Antiochia, L'arte della politica in Sicilia nel XII secolo tra Bisanzio e l'Islam, Atti del Convegno Internazionale dell'Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici "Bruno Lavagnini", Quaderni, 17, Palermo, 19-20 aprile, 2007.)

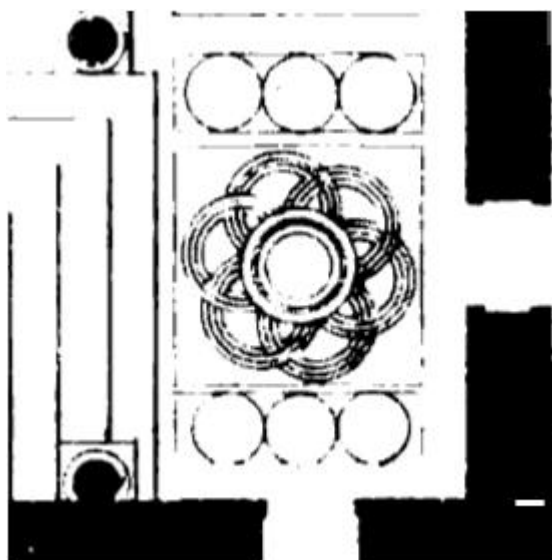
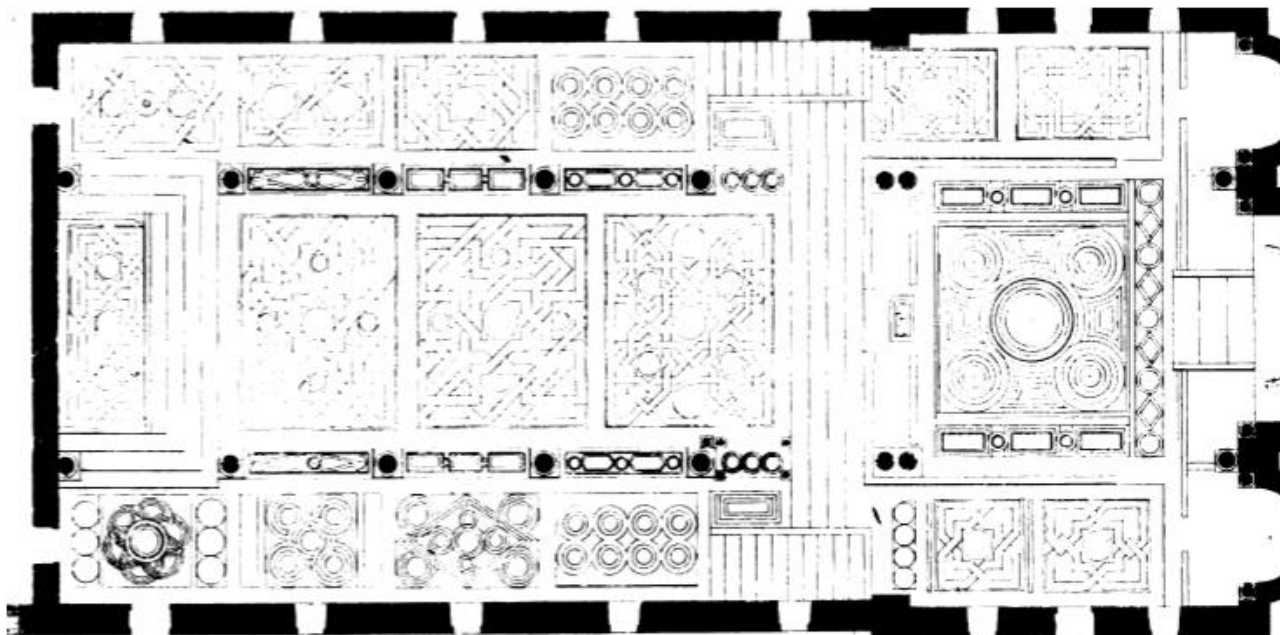
Un confronto tra i tre riquadri nella navata centrale della Cappella palatina come si vedono oggi e come disegnati da Travers nell'incisione pubblicata da Guilhabaud può mostrare dettagli molto interessanti che non solo aiutano a capire cosa è successo al pavimento della Palatina, ma rafforzano le ipotesi qui formulate e spiegano la differenza dei disegni.

Innanzitutto si può osservare che tutti e tre i riquadri sono sviluppati secondo una "tessitura" musiva comune: orizzontale-verticale il primo; a 45° gli altri due. Entrambi mostrano l'elemento comune della stella ottagonale. Il primo riquadro, con ciò che oggi viene definito dagli studiosi come una sorta di "quinconce" per via dei quattro dischi lapidei che stanno intorno al tondo centrale più grande, sembra avere in comune con il riquadro di Gailhabaud la serie longitudinale di tondi porfiretici. Il secondo riquadro è quello che mostra maggiori analogie: infatti si osserva che lo sviluppo degli intrecci di linee nel disegno del 1835 sembra essere praticamente solo la metà di quello "intero" visibile oggi! Come fosse una semplificazione. Intorno al motivo a stella ci sono "croci" formate da quattro grandi tessere a losanga nell'antico, delle quali solo due tessere per parte sembrano esistere nel moderno, per giunta a formare un motivo uniforme e non per accostamento. Insomma, sembrerebbe che il riquadro dell'Ottocento, fosse come in uno stato preparatorio per quello definitivo, o una sorta di semplificazione di quello moderno.

Il terzo riquadro (il primo in basso) anche mostra in comune con il disegno antico, il grande disco lapideo al centro inscritto in un intreccio di fasce marmoree che formano il classico motivo di stella ottagonale. Anche in questo caso, quindi, a destra si vedono linee quasi sempre rette che si intersecano, mentre a sinistra le linee sono spezzate nel modo islamico; a destra ci sono piccoli tondi lapidei per ciascuna campitura, probabilmente in assenza di decorazioni musive, come rilevato da Lenoir stesso mentre eseguiva il disegno (come si è detto più sopra), a sinistra subentrano campiture e fasce musive. In definitiva, tutti e tre i riquadri disegnati da Lenoir, sembrano essere, in effetti, una sorta di schema preparatorio semplificato per la realizzazione dei pannelli, vuoi che fosse un restauro o un rifacimento totale con il reimpiego di tessere lapidee in parte originali provenienti forse dalla stessa chiesa o dai cantieri normanni vicini.

A sinistra la pianta attuale della fascia centrale; a destra a pianta di Gailhabaud.

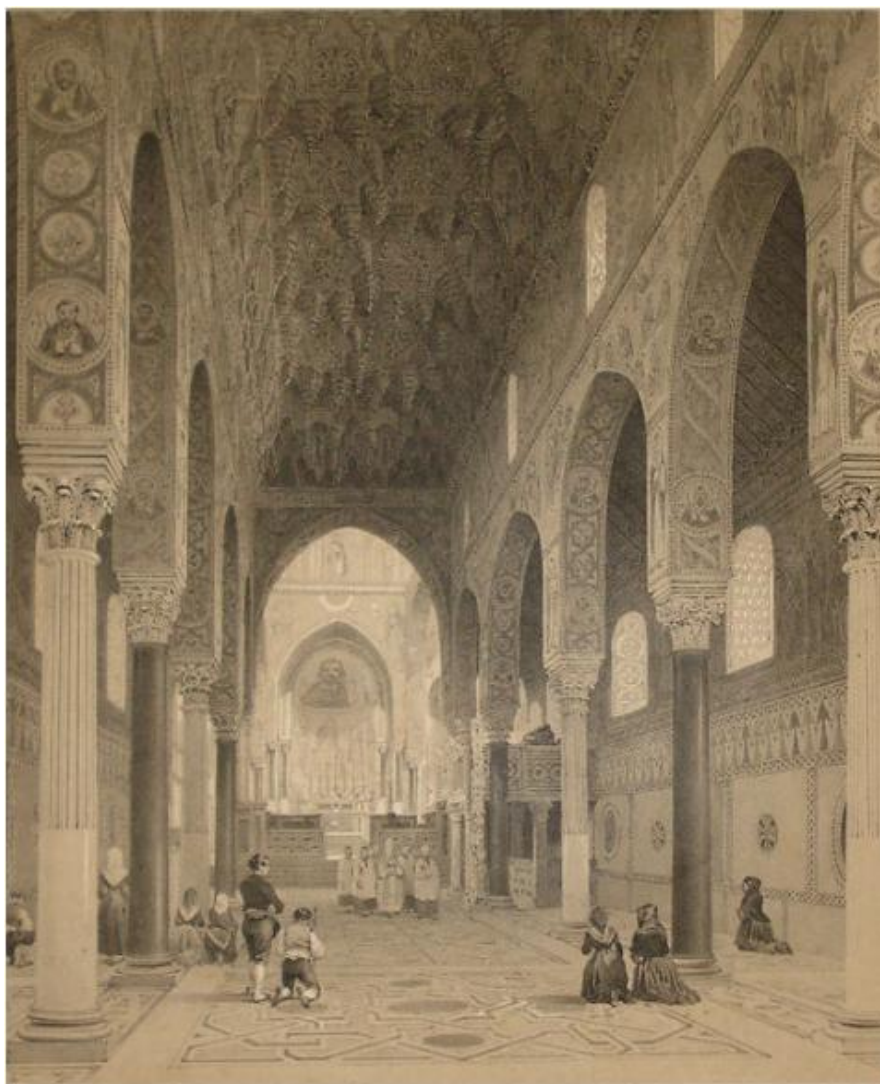
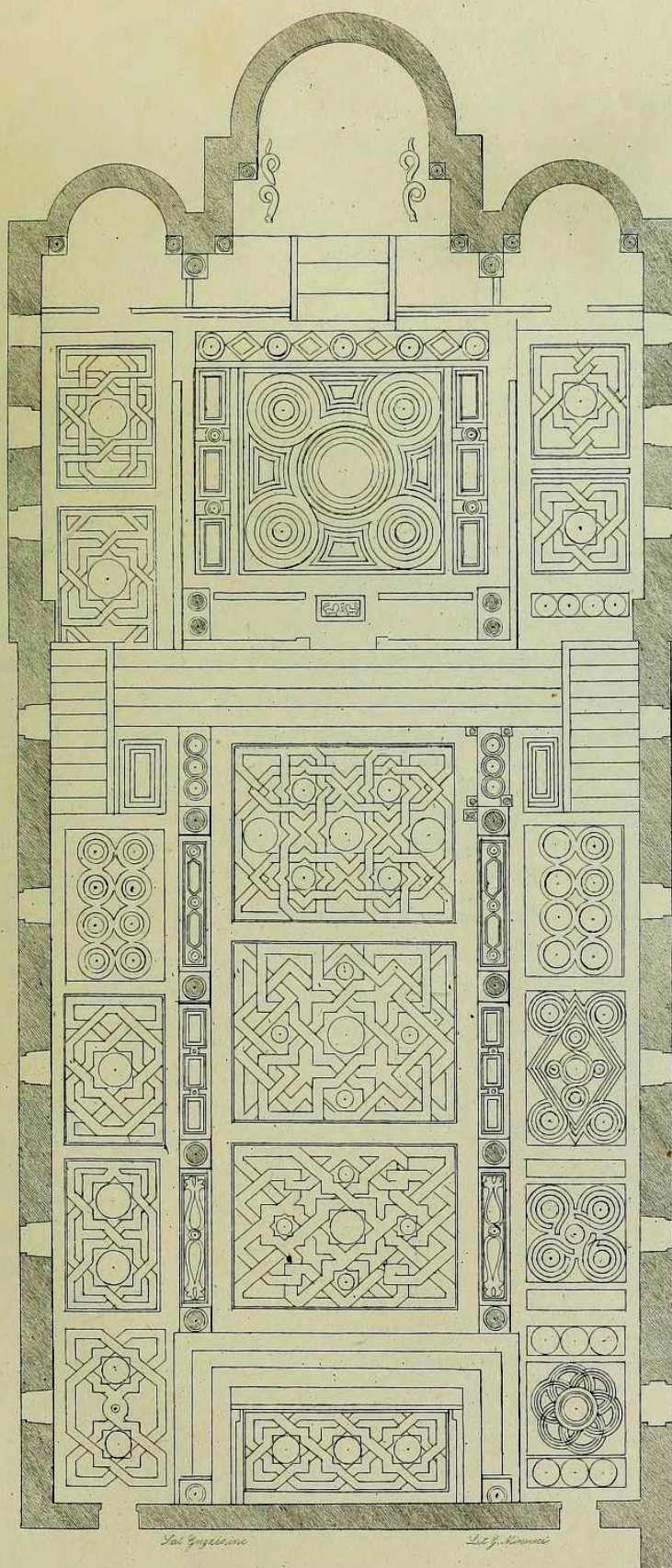
Lo splendido disegno del riquadro mediano nella navata centrale, effettuato da Viollet-le-Duc e la cui datazione è indicata dal Ministero della Cultura Francese, Médiatheque de l'Architecture et du Patrimoine, come 1836-1837 (Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc arrivò a Palermo il 18 aprile del 1836), messo a confronto con lo stesso riquadro disegnato da

Hittorff (meno dettagliato nelle decorazioni) del 1822-1824: mostrano perfetta similitudine nei lineamenti islamici. Con questo confronto sussisterebbe, quindi, un problema cronologico di fondo: Hittorff disegna nel 1822-24 i tre riquadri nella navata centrale, identici a come sono oggi; lo stesso dicasi per Viollett-le-Duc tra il 1834 e il 1835; Gailhabaud, che visita Palermo nel 1836, mostra gli stessi riquadri in modo abbastanza differente, e non se ne comprende il motivo se non pensando che il disegno possa essere frutto di una forte approssimazione, oppure sia stato eseguito da un altro autore ancora prima di Hittorff.

CAPPELLA PALATINA A PALERMO

Il pavimento ritratto da Gailhabaud sembra trovare un analogo in questo disegno coevo, pubblicato in un’opera sull’architettura religiosa.

François-Louis-Florimond de Boulanger, disegna tra il 1838 e il 1839 questa pianta del pavimento del presbiterio della Palatina, rilevando solo alcuni elementi del mosaico pavimentale.

Constant Moyaux, XIX secolo. A destra, decorazione islamica di Jakob Ignace Hittorff del 1834 circa, effettuata probabilmente durante il suo soggiorno a Palermo.

Il disegno di Boulanger François-Louis-Florimond (1807-1875), intitolato *paviment du choeur*, si trova a Lille, nel Palais des Beaux-Arts, ed è datato tra il 1838 e il 1839. Come si vede l'aspetto e i riquadri disegnati sono ormai quelli che si vedono oggi, ma non si comprende se l'autore abbia disegnato solo alcuni tratti perché il pavimento era in fase di trasformazione (quindi disegnato prima del 1838), o se si tratti solo di uno schizzo.

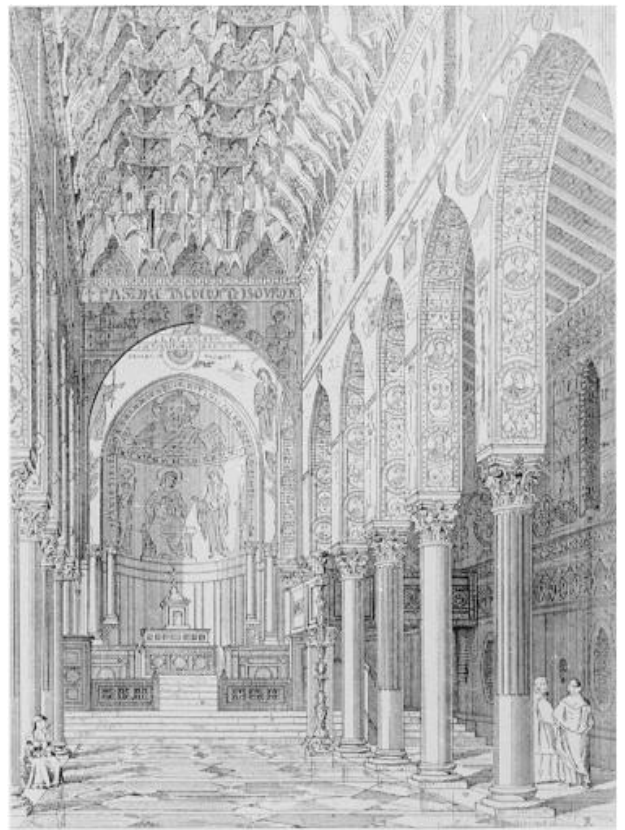
Un suggestivo e poco noto disegno della Cappella Palatina, pubblicato da Nicola Buscemi in *Notizie della basilica di San Pietro detta la Cappella Regia*, Palermo, 1840. Così egli descrive il pavimento delle navate nella Palatina: «L'area di questa parte come dell'altra della basilica è lastricata di un ricchissimo pavimento di marmo pario intrecciato a molte figure. Sono queste o quadrati o esagoni o rombi a vari angoli, semplicissime, combinate dalle liste marmoree, che intrecciandosi fra loro formano altre figure più complicate, ma di una bellezza ed eleganza inimitabile. In mezzo agli spazi che restano fra e liste marmoree così intrecciate, si veggono molti lavori vario-colorati formati di pietre dure (ossia del solito serpentino e porfido, ai quali si mescola talora qualche tassello di granito) e di lattimuse gialle o bianche, che fanno i più vaghi disegni di forme svariatissime. Molti circoli ora di porfido ora di serpentino di diversa grandezza, dei quali alcuni hanno sino a m. 0,90 di diametro adornano anche questo pavimento, che è veramente bellissimo».

Ancora di Nicola Buscemi è la pianta della basilica con il disegno del pavimento che sembra essere identico all'attuale e a quello raffigurato in altri autori a partire dal Serradifalco nel 1838.

Solamente, vorrei evidenziare il dettaglio che si vede nella figura a sinistra che mostra il primo riquadro davanti all'ingresso sud-ovest della chiesa. Qui le fasce dei cerchi che si intersecano sembrano essere contraddistinte da linee come se si trattasse di decorazione musiva, mentre quelle attuali sono di marmo bianco liscio.

Sotto un altro disegno, acquerellato, di Buscemi di uno dei motivi geometrici poligonali a stella, ricorrenti sia nel pavimento che nelle decorazioni parietali.

Bellissimo dipinto di Martinus Rørbye, pittore danese (1803-1848), eseguito nel 1842.

Questa litografia di Lemercier, del 1870, mostra il pavimento come è oggi.

PIANTA DELLA R. CAPPELLA PALATINA

Nella pagina precedente si vede la pianta della chiesa e il disegno del pavimento come pubblicato da Gioacchino Di Marzo nel volume *Delle belle arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del secolo XIV*, Vol. I, Palermo, 1858. La tipologia e la disposizione dei pannelli musivi sembra essere ormai identica a quella odierna.

Jules Eugène Lenepveu, seconda metà del XIX secolo.

Dehio Georg, Gustav von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes,*
Stuttgart, 1892, tafel 76, n.2. L'Atlas delle figure venne pubblicato nel 1887 a cui riferire questo disegno.

Acquerello di Julian Clarence Levi, eseguito nel 1903.

Prima di terminare questa lunga carrellata di immagini raffiguranti il pavimento della Cappella Palatina, ho trovato la litografia che qui rimetto a colori e che contribuisce ad infittire il mistero di questo litostrato. Essa è estratta dall'opera di Knight, Henry Gally. *Saracenic and Norman remains, to illustrate the Normans in Sicily*, London, J. Murray, 1840. E sotto il disegno si legge "drawn by G. Moore". Ora se la pubblicazione è del 1840, è ovvio che il disegno è stato eseguito qualche anno prima. Inoltre, che il disegno del pavimento nella navata centrale della chiesa, riportato fino al terzo intercolumnio, sia totalmente diverso da tutte le altre raffigurazioni è un fatto abbastanza evidente. Qui non si tratta di vedere qualche piccola differenza con lo schema del pavimento pubblicato da

Hittorff prima, Gailhabaud poi e infine Serradifalco. Infatti, al posto dei pannelli pavimentali che coprono l'intera larghezza della navata, qui sono raffigurate tre file di riquadri, tutti con schemi musivi di tipo cassinese-bizantino e dove non si osserva alcuna traccia di elementi islamizzanti come si vedono negli altri disegni. Eppure questa litografia appare ben fatta e i dettagli degli altri particolari della Cappella Palatina sembrano essere stati tutti rappresentati con sufficiente precisione: possibile che l'autore abbia voluto interpretare arbitrariamente la forma e lo stile del pavimento secondo un gusto personale? Se questo possa sembrare inverosimile, si potrebbe credere che il disegno sia stato inciso sulla base di un altro ancora più antico rispetto ad Hittorff e che potrebbe raffigurare il pavimento delle navate come poteva essere nel Rinascimento. E' solo una lontana ipotesi atta a giustificare, se fosse necessario, la totale diversità stilistica del pavimento qui raffigurato. Per assurdo, sembrerebbe quasi che l'autore volesse disegnare qui, nella Palatina, una porzione del pavimento della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, dove alcuni dei riquadri sembrano essere quasi identici[37].

Tuttavia, le poche notizie che sono riuscito a trovare circa questa pubblicazione, sembrano smentire questa impressione di superficialità. Uno studio sul viaggio che Gally Knight effettuò in Sicilia nel 1836 e sulle relative edizioni dei libri pubblicati in seguito, offrono un panorama del tutto diverso: «*Gally Knight venne in Sicilia nel 1836, allo scopo di completare le proprie ricerche sull'architettura dei Normanni con una indagine sull'attività edilizia in Sicilia nei secoli XI-XII mirata alla revisione delle infondate ipotesi del tempo e alla illustrazione, con metodologia scientifica, dell'arte monumentale normanna, della quale affidò alle splendide tavole del Moore – che accompagnano il testo – di documentare il perenne fulgore*». Knight, giunto in Italia, si imbarcò il 23 agosto 1836 a Napoli sul "vapore" e giunto a Messina il giorno dopo, rimase in Sicilia fino al 27 ottobre. Egli era studioso inglese di arte e architettura medievale, autore di un'importante opera sull'architettura normanna in Francia e in Inghilterra. Per il resto, non si sa altro.

Il libro che raccoglie i disegni di G. Moore e le descrizioni di Knight fu pubblicato per la prima volta in inglese, come *The Normans in Sicily*, Londra, 1838, curiosamente, proprio nello stesso anno in cui Serradifalco dava alle stampe il suo disegno del pavimento della Cappella Palatina in modo così diverso da come viene presentato da Moore nel libro di

[37] Curiosamente, i grandi tondi di porfido che si notano nel disegno di Knight, sono ricordati da Salvadore Morso nel pavimento della Martorana: «...nel pavimento medesimo tutto di larghi porfidi e marmi preziosi scaccato...», in *Descrizione di Palermo antico*, Palermo, II ed., 1827, pag. 27.

Knight[38]. Come si fa a dubitare del disegno di Moore dopo aver letto le stesse parole di Knight nell'introduzione al libro The Normans in Sicily: «*Having in a preceding volume, taken a view of the Architecture of the Normans in France and England, I was desirous of completing the survey of their works by giving some account of their operations in the third scene of their conquest and dominion, the Island of Sicily.*
For the accomplishment of this object I adopted the same course which I had pursued on a former occasion — I repaired to the spot myself, accompanied by an architect, that the guarantee of a professional eye might not be wanting to confirm the testimony of an amateur. (...) In order the more completely to illustrate the subject, I lay before the public, in a larger form, selections from the architectural drawings[39] *of my companion, Mr. George Moore, the beauty of which will be admitted, and for the fidelity of which I can answer. The references, which will be observed at the foot of the following pages, relate to these Plates*». Tuttavia, rilevo che Knight in questo libro non ha scritto una sola parola sul pavimento della Palatina, mentre sul suo disegno posso solo aggiungere il seguente commento: «*Mr. Gally Knight gives a view, printed in colours of this interior; and although purity of taste may not be gratified, it is impossibile not to bes truck with the brilliancy of the apparence*»[40].
Il problema ora è come conciliare questa litografia con i disegni di Hittorff, Gailhabaud e Serradifalco, solo per citare i più importanti e tra loro diversi, e col fatto che nel Settecento, si hanno citazioni del pavimento musivo sia nel presbiterio che nelle navate[41].

---

[38] Nel 1939, vi fu la prima edizione francese, come *Relation d'une excursion monumentale en Sicile et en Calabre*...a cura di A. De Caumont, Caen-Parigi-Rouen; seguì una edizione tedesca *Ueber die Entwicklung der Architektur vom 10. - 14. Jahrhundert unter den Normanen in Frankreich, England, Unteritalien und Sicilien,* Lipsia, 1841; infine, il volume *Saracenic and Norman Remains to illustrate the Normans in Sicily*, Londra, 1840, in cui quasi tutti i disegni e le acqueforti furono realizzate sui disegni di G. Moore. Il disegno originale si trova nella Biblioteca Nazionale di Francia, Estampes et Photographies (Ub 58 Fol Pl XVIII). (Fonte: http://www.storiamediterranea.it/wp-content/uploads/mediterranea/p2329/b128.pdf)

[39] Illustrations of *The Normans in Sicily*, being a Series of *Thirty Drawings of the Saracenic and Norman Remains of that -country*. Folio. London, John Murray, Albemarle Street; Dominic Colnaghi, Pall Mall East. (nota di Knight)

[40] Charles Knight, *Pictorial Gallery of Arts, Fine Arts*, Vol. 2, London, 1847, cap. 3, pag. 74.

[41] Pietro Napoli Signorelli, *Vicende della Coltura nelle Due Sicilie*..., Napoli, 1784, pag. 224.

Conclusioni.

Se volessimo tener fede al disegno di Jakob Ignaz Hittorff, conosciuto come Jacques-Ignace (1792–1867), da lui effettuato durante il suo soggiorno in Sicilia tra il 1822 e il 1824, e ripreso poi dall'architetto Ernst Bosc, pubblicato persino nell'Enciclopedia Americana, dovremmo dire che il pavimento della Cappella Palatina in quel periodo doveva essere, per ragioni a noi sconosciute, profondamente diverso da quello attuale e molto probabilmente da quello stesso antico che pure doveva esserci, secondo la preziosa testimonianza di fra Leandro Alberti Bolognese del 1599 il quale scriveva: *Né meno il pavimento è precioso composto di diverse pietre di marmo alla Mosaica, con diverse figure, et alla Arabesca, et Grotesca.* Dalle quali parole, purtroppo, non si evince con chiarezza se si riferisse a tutta la chiesa, quindi anche alle tre navate, o solo al presbiterio dove il pavimento musivo potrebbe essere esistito dai tempi di Ruggero solo in quel luogo. Né le testimonianze successive ci offrono una esplicita differenza tra il pavimento musivo del presbiterio e quello delle navate, fino al disegno di Hittorff il quale lo mostra senza ombra di dubbi davanti al presbiterio come una semplice scacchiera di lastre marmoree lisce, senza alcuna decorazione musiva. Né si può dubitare troppo dell'autorità di Hittorff come disegnatore ed architetto dell'*École des Beaux-Arts di Parigi*. Così, allo stato attuale, non possiamo avere la certezza assoluta che il pavimento musivo oggi visibile nelle navate della Palatina, fosse realmente quello stesso concepito *ab origine* in un'epoca compresa tra la fondazione dell'edificio da parte di Ruggero II e i successivi restauri di Guglielmo I, o se fosse semplicemente una ricostruzione del tutto arbitraria, con l'intento di abbellire ulteriormente la chiesa nello stile antico, effettuata tra il 1820 e il 1836, come dimostrerebbero le differenze nei tanti disegni effettuati dagli studiosi, i quali non erano semplicemente curiosi o viandanti, ma architetti, archeologi, storici, disegnatori tra i più esperti del tempo, impiegati appositamente dagli istituti stranieri per catalogare, ritrarre con la massima precisione e scientificità i monumenti storici italiani, come appunto fu l'opera monumentale di Gailhabaud. Sconvolgimenti totali, definiti dagli autori stessi dell'Ottocento come atti vandalici, si ebbero in epoca barocca nelle chiese palermitane: nella cattedrale di Palermo, come nella chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio dei quali si conoscono bene solo gli eventi relativamente recenti. Non è, quindi, del tutto improbabile che anche la Cappella palatina, nella foga di essere magnificata in tutti i suoi aspetti sempre di più, possa essere stata interessata da tali significativi cambiamenti i quali, se da un lato cancellarono parte dell'antico aspetto dell'edificio, dall'altro ne consolidarono la fama di "chiesa più bella del mondo".

Il mistero del pavimento

Appena terminata la stesura di questo saggio, ho trovato una fotografia che per la sua peculiarità non posso astenermi dal pubblicarla, anche perché contribuisce notevolmente ad infittire il mistero del pavimento della Cappella Palatina. La foto in questione è tecnicamente "su cartone" e reca stampato in basso a sinistra un numero, forse di inventario, che è il 1657 e la dicitura "Palermo. Cappella Palatina del Palazzo Reale", dal che si comprende che probabilmente si tratta di una fotografia italiana.
Purtroppo non è datata, almeno stando a quanto riportato nel sito web in cui l'ho trovata che è l'*Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin in der Universitätsbibliothek,* in cui la foto reca l'inventario Inv.-Nr.: F 7047 di autore anonimo, senza data e viene catalogata come "foto su cartoncino".
A vista la foto sembra molto antica e dai dettagli che è possibile ricavare dal suo ingrandimento si notano alcuni particolari molto importanti:

1) gli altari nel presbiterio non hanno le lastre frontali con i quinconce cosmateschi, significando che erano già state eseguite le modifiche che rendono diverso l'aspetto che si vede in foto (praticamente quasi ormai quello definitivo attuale) con i prospetti degli anni '30 dell'Ottocento, pubblicati da Gahilabaud;
2) I pannelli pavimentali musivi, di cui si vedono alcuni dettagli solo nei primi due a cominciare dal palco del soglio reale, sembrano mostrare caratteristiche diverse da quelli attuali e da quelli pubblicati dagli altri disegnatori, ad eccezione forse della pianta di Gailhabaud con la quale, sebbene in modo più approssimativo, sembra che essi mostrino maggiore attinenza;
3) Elemento straordinariamente importante: i due pannelli pavimentali iniziali in questa foto si mostrano chiaramente essere allineati agli intercolumni della navata centrale, mentre oggi non lo sono.

Il terzo punto è il più importante e vediamone i dettagli. Dal confronto con le piante moderne, si nota che

a) la fascia marmorea perimetrale esterna del primo riquadro, ad iniziare dal soglio reale, è allineata con il lato nord della base della colonna marmorea; nella foto antica, invece, il riquadro è allineato con il lato sud della base, direi in modo corretto.
b) Il secondo riquadro (quello centrale), nella pianta moderna inizia un po' dopo l'allineamento con la base della colonna e termina a un terzo dell'intercolumnio

della colonna successiva; nella foto antica, il secondo riquadro è invece perfettamente allineato alle basi delle due colonne;

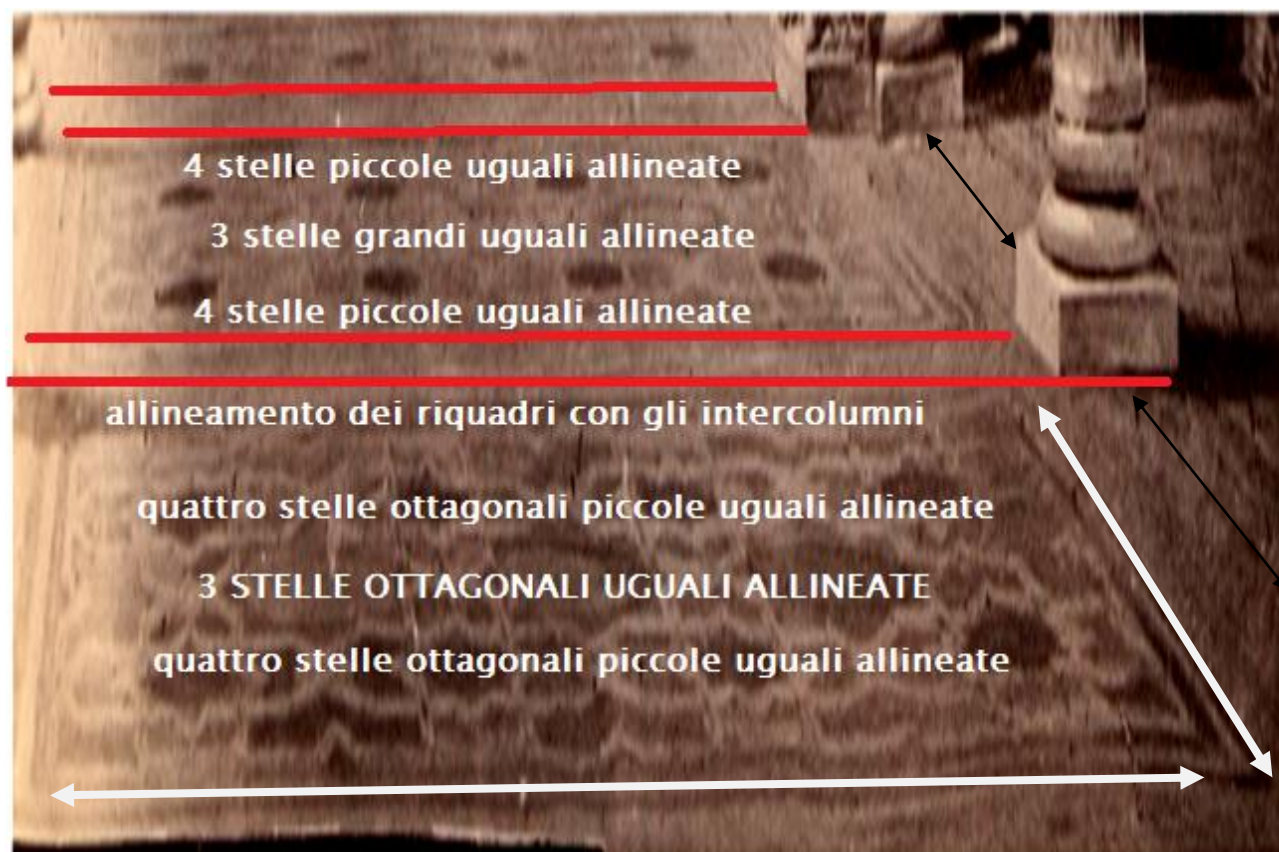
c) lo stesso sembra potersi dire per il terzo riquadro.

Se si fosse trattato di un disegno, si sarebbe potuto pensare ad una approssimazione dell'autore, ma siccome si tratta di una fotografia reale che mostra com'era in realtà l'interno della Cappella Palatina, si deve convenire che tali considerazioni sono sufficienti, qualora non fossero bastate le osservazioni precedenti, a dimostrare senza ombra di dubbio che il pavimento della navata centrale, e sicuramente anche quello delle navate laterali, della Cappella Palatina, è stato completamente ricostruito in un periodo di tempo compreso tra il 1822 e il 1838. Ciò conferma, inoltre, le diverse "vedute" del pavimento in corso di trasformazione, così come lo videro i tanti architetti e disegnatori della Scuola di Belle Arti di Parigi e che ho descritto nella seconda parte di questo saggio.
E' da evidenziare che il problema dell'allineamento sfasato dei riquadri con gli intercolumni della navata, è un dettaglio che si rileva da tutte le piante antiche, ad eccezione di quella riportata nel disegno di Gally Knight visto sopra, databile con precisione al 1836, in cui però il pavimento sembra essere del tutto diverso da quello disegnato dagli altri autori. Eppure, se dai disegnatori ci si può aspettare delle approssimazioni, resta un mistero come mai in questa foto i riquadri pavimentali risultino non solo diversi rispetto alle altre raffigurazioni, ma anche correttamente allineati alle colonne della navata. Si potrebbe obiettare che l'allineamento dei riquadri che si vede nella foto ingrandita potrebbe essere dovuto all'alterazione della prospettiva che ho appositamente rialzato per mettere in evidenza il disegno dei pannelli, ma in realtà l'allineamento alle basi delle colonne si nota anche nella foto normale. Per quanto riguarda i lineamenti del disegno dei pannelli, sembra che almeno nel primo riquadro essi siano abbastanza leggibili: tre grandi stelle ottagonali allineate orizzontalmente sono ciò che si vede molto chiaramente, il che non si riscontra nelle piante moderne e nemmeno in quelle antiche. Infatti, è vero che le stelle ottagonali sono tre, ma nel riquadro moderno non sono di eguali dimensioni come si vedono qui. Stranamente, tre stelle ottagonali di eguali dimensioni e allineate in questo modo, si trovano, invece, nel riquadro ricostruito proprio sul soglio reale. Ancora in modo abbastanza chiaro si leggono le otto stelle ottagonali allineate sempre orizzontalmente sopra e sotto le tre stelle più grandi. Anche queste, ad eccezione di due sole e non propriamente ottagonali, sono del tutto assenti nel riquadro moderno. Il riquadro successivo, in realtà, sembra essere quasi identico al primo, mentre dell'ultimo non si distingue molto. Data la cronologia della storia della fotografia, questa

immagine potrebbe essere stata scattata tra il 1835 e il 1838, anni in cui si testava il procedimento fotografico della calotipia e su carta trattata con sali d’argento. Potrebbe testimoniare, quindi, il periodo il cui furono effettuate le modifiche agli altari nel presbiterio, dei *sectilia* floreali in motivi geometrici in *opus tessellatum*, e la risistemazione dei riquadri pavimentali nella navata centrale.

Interno della Cappella Palatina, nella foto non datata pubblicata dall’ *Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin in der Universitätsbibliothek*, Inv.-Nr.: F 7047.

La foto con la prospettiva rialzata del pavimento in cui si nota con molta evidenza l'allineamento dei riquadri pavimentali con le basi delle colonne. Inoltre, i perimetri esterni non sono

Confronto con una delle foto successive in cui si vede il disallineamento dei pannelli del pavimento con gli intercolumni.

Sopra: negli intercolumni (frecce nere) i rettangoli musivi sembrano essere assenti

I due riquadri a confronto. Le differenze sono molto evidenti, come anche la doppia fascia perimetrale evidenziata con le due frecce sopra, e mancante nel riquadro moderno.

COSA E' CAMBIATO NELLA CAPPELLA PALATINA DOPO I RESTAURI

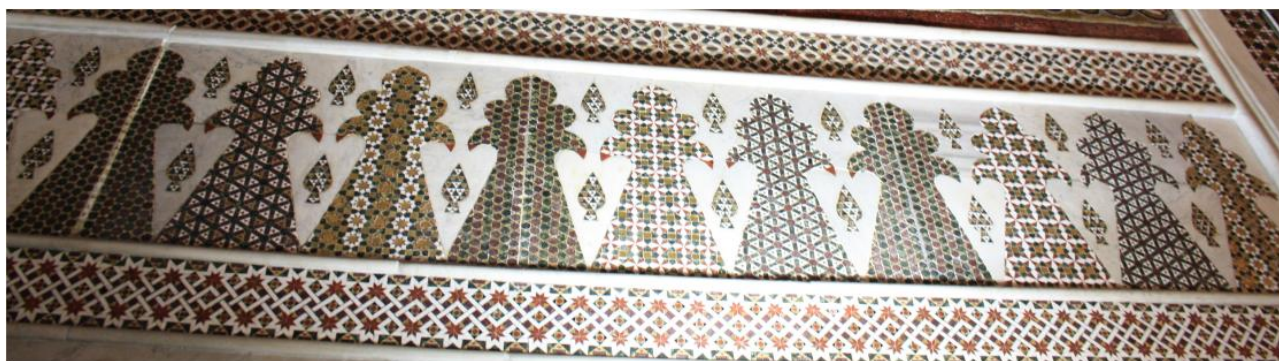
Lasciando per un attimo da parte il pavimento musivo, è necessario fare alcune importanti osservazioni anche per quanto riguarda alcune vistose modifiche, che ad oggi pare non siano state ancora ravvisate, da addebitare certamente ai tanti restauri effettuati tra il XVI e il XIX secolo che hanno sensibilmente trasformato la *facies* decorativa originale, mascherandola come meglio si poteva, secondo le capacità tecniche e il gusto dei marmorari che vi lavorarono. Mentre i restauri del ciclo di mosaici bizantini è stato studiato nei minimi particolari, un dettaglio molto significativo delle decorazioni parietali sembra invece essere sfuggito alle infinite indagini finora compiute sul principale monumento palermitano: i *sectilia* floreali della fascia superiore delle grandi lastre marmoree basse che coprono tutto il perimetro della chiesa e della quale ne parla Ruggero Longo[42] nella citata tesi di dottorato, riassumendone le citazioni storiche, senza tuttavia richiamare l'attenzione su quanto sto per dire.

Come abbiamo visto in precedenza, l'Omelia di Teofane Cerameo non si adatta al pavimento musivo come lo si vede oggi, ma trova una forte connotazione nelle fasce marmoree con gli elementi fitomorfi raffiguranti nei loro lineamenti generali forse dei fiori di loto. Ciò a cui forse nessuno ha fatto caso finora è la diversità, estremamente significativa dal punto di vista storico-iconografico, delle stesse decorazioni tra come si vedono oggi e come dovevano essere in origine. La differenza sostanziale è che oggi le

---

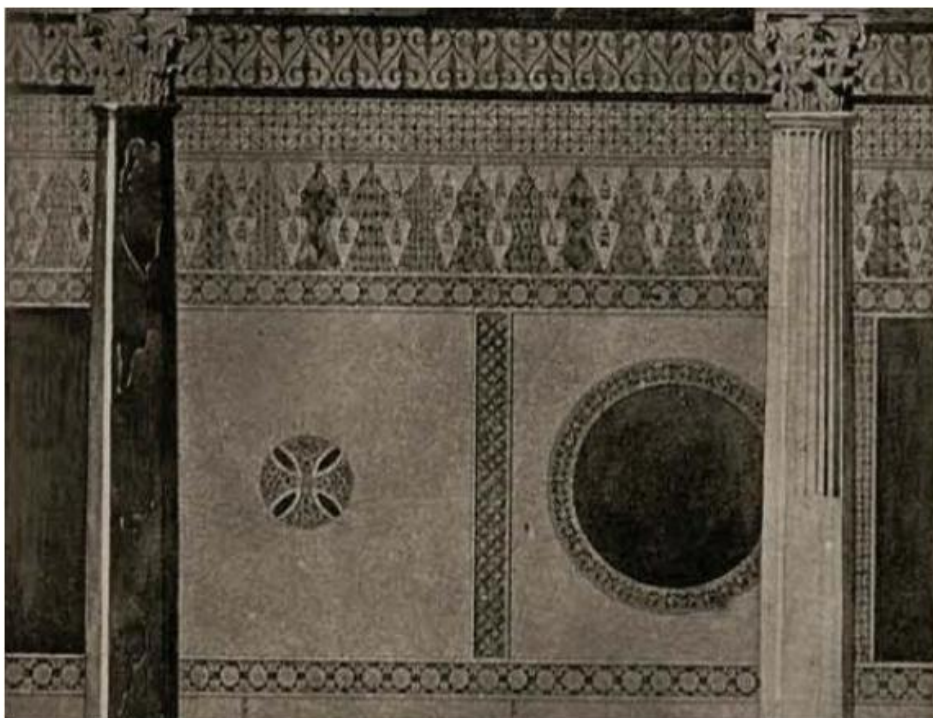
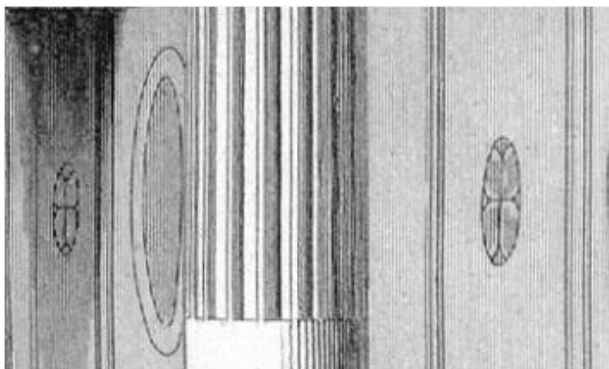
[42] «Le decorazioni marmoree occupano il registro inferiore delle pareti del santuario, e sono costituite da lastre di marmo cipollino (imezio), alternate con lastre di porfido rosso antico, intervallate da fasce in *opus sectile*. (Cfr. TRONZO 1997, pp. 40-41) La fascia superiore è composta da una teoria di elementi fitomorfi di ispirazione islamica (Cfr.: BELLAFIORE 1990, pp. 92-93) che Bertaux definì «*lotus lancéolé*», i cui riferimenti culturali possono trovarsi secondo Tronzo in delle mattonelle smaltate bizantine (X sec.), ritrovate nel 1909 a Preslavia, raffiguranti fiori di loto (Cfr. TRONZO 1997, p. 46). Piastrelle smaltate con decorazioni sasanidi decoravano anche la Fener-i 'Isa Cami di Istambul (chiesa settentrionale del monastero di Costantino Lips, 907). Secondo Mango tali piastrelle, usate come bordi o cornici, costituivano «*un tipo nuovo di decorazione, probabilmente di ispirazione islamica [...] ispirata dal contatto fra l'arte bizantina e quella mussulmana*» (Cfr. MANGO 1964, p. 203-205). Scerrato, considerando i motivi della Palatina di derivazione islamica, li ha definiti «*merli gigliformi*» (SCERRATO 1979, p. 339), forse ispirato dai merli geometrizzanti di alcune moschee, come quelle fatimidi di Azhar (972) e di al-Hakim (990-1013), entrambe al Cairo (cfr. MAZOT 2001, pp. 147-148). Sebbene le possibilità interpretative siano molteplici, risulta palese la relazione tra il motivo ornamentale in questione e la cultura musulmana. La teoria di 'palmette' stilizzate trova un parallelo più tardo in alcuni pezzi che attualmente compongono la recinzione del coro (1175?) del Duomo di Salerno, e nelle pareti delle navate del Duomo di Monreale (1174-76)». (Ruggero Longo, *L'Opus Sectile Medievale in Sicilia e nel Meridione Normanno*, op. cit., 2009, pag. 189, nota 686).

lastre marmoree tagliate a forma di fior di loto, contengono al loro interno delle campiture uniformi ed omogenee di *opus tessellatum* eseguito in varie tessiture che formano micro moduli e macro moduli riproducenti patterns sostanzialmente cosmateschi, alternati a volte a motivi siculo-campani. Decorazioni policromi, uniformi, quindi, realizzate con tessere lapidee e di paste vitree di varie dimensioni le quali non mostrano neppure una forte antichità, ed il motivo di questa mancata antichità, lo si vede molto chiaramente nei disegni che seguono, effettuati proprio da quei famosi architetti, disegnatori e artisti dell'*École des Beaux-Arts di Parigi,* durante i loro viaggi in Sicilia.

Léon Vaudoyer, disegno eseguito tra il 1827 e il 1832.

Gli stessi *sectilia* come si vedono oggi: la differenza è notevole.

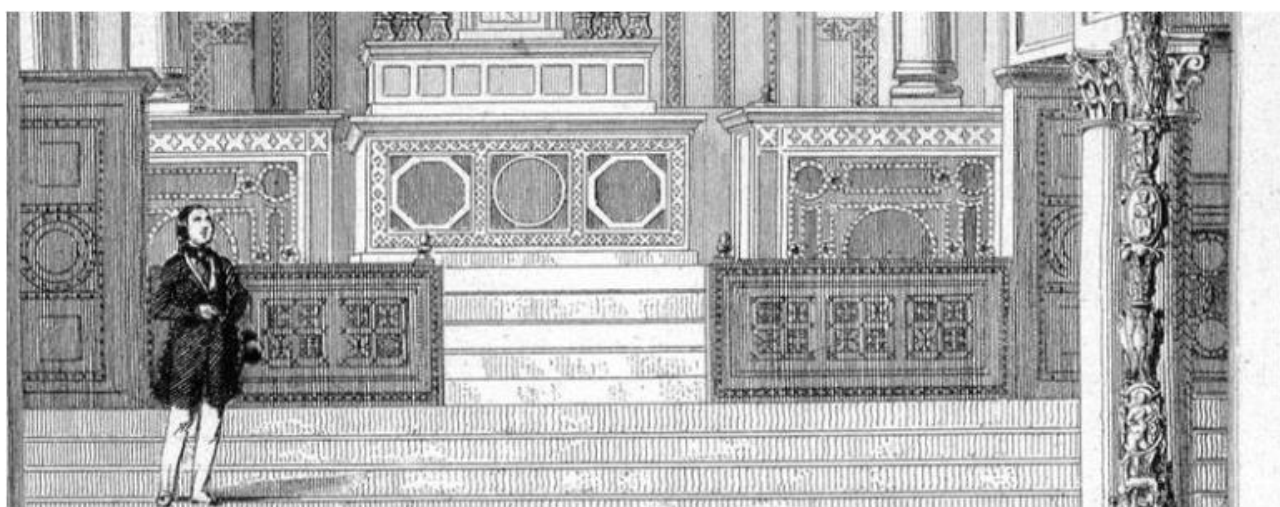
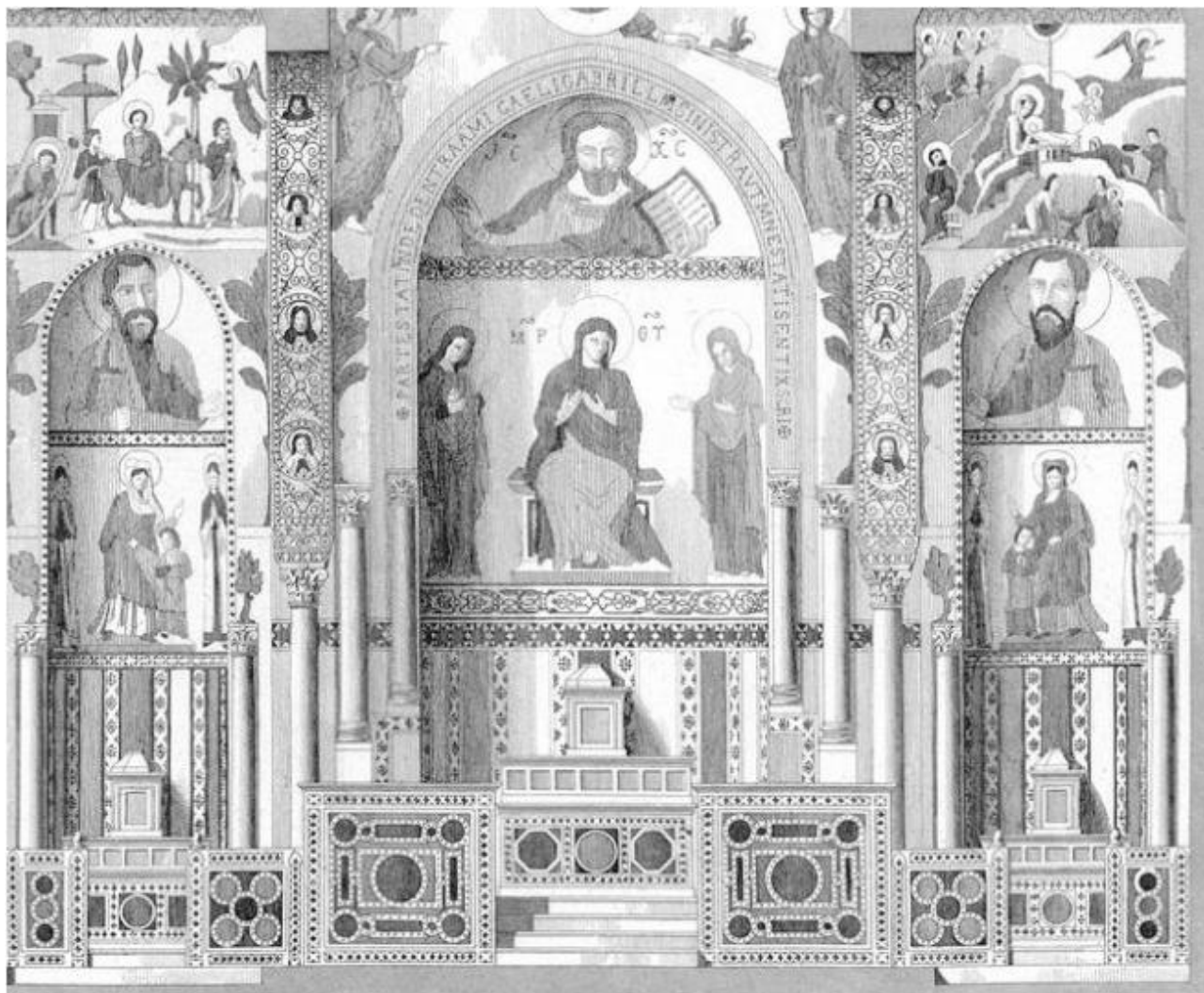
Ingrandimento della fascia marmorea disegnata da Vaudover.

Debret, François (1777-1850) Houel, Jean-Pierre-Louis-Laurent (1735-1813)
Cockerell, Charles Robert (1788-1863) *Voyage en Italie : Grande Grèce et Sicile*.

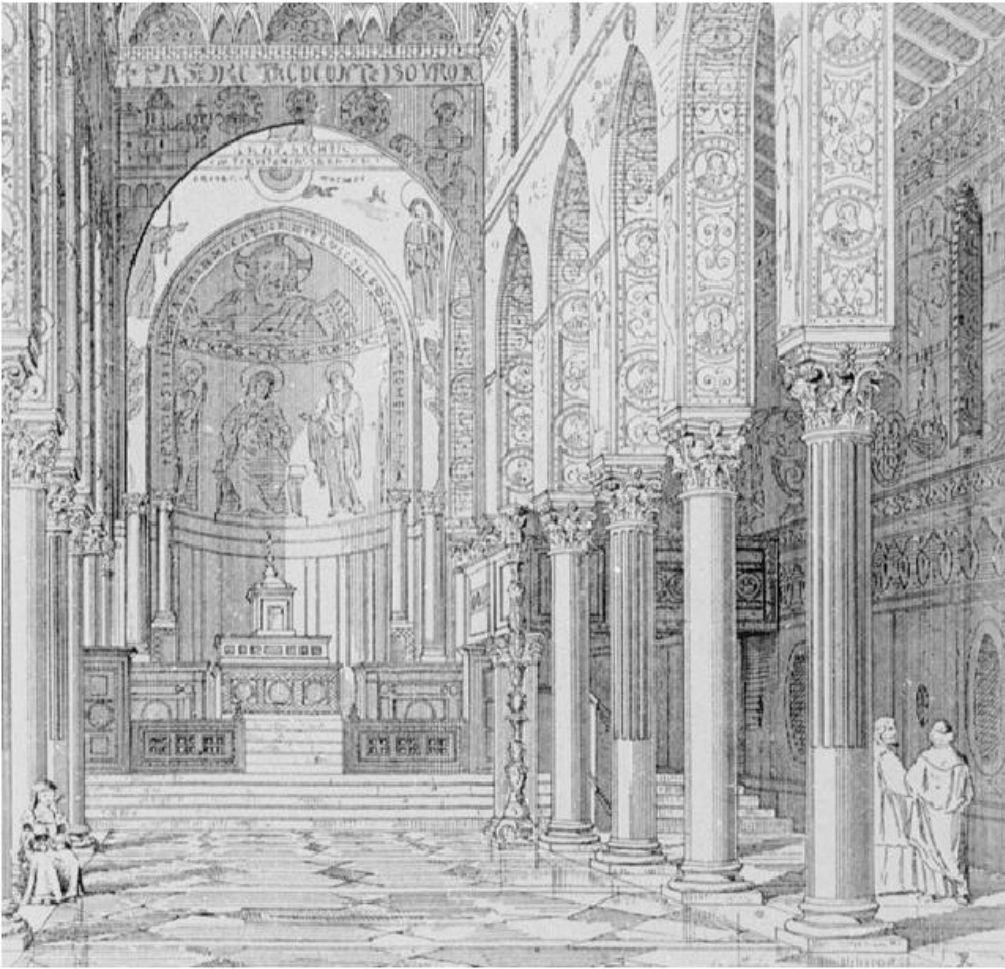
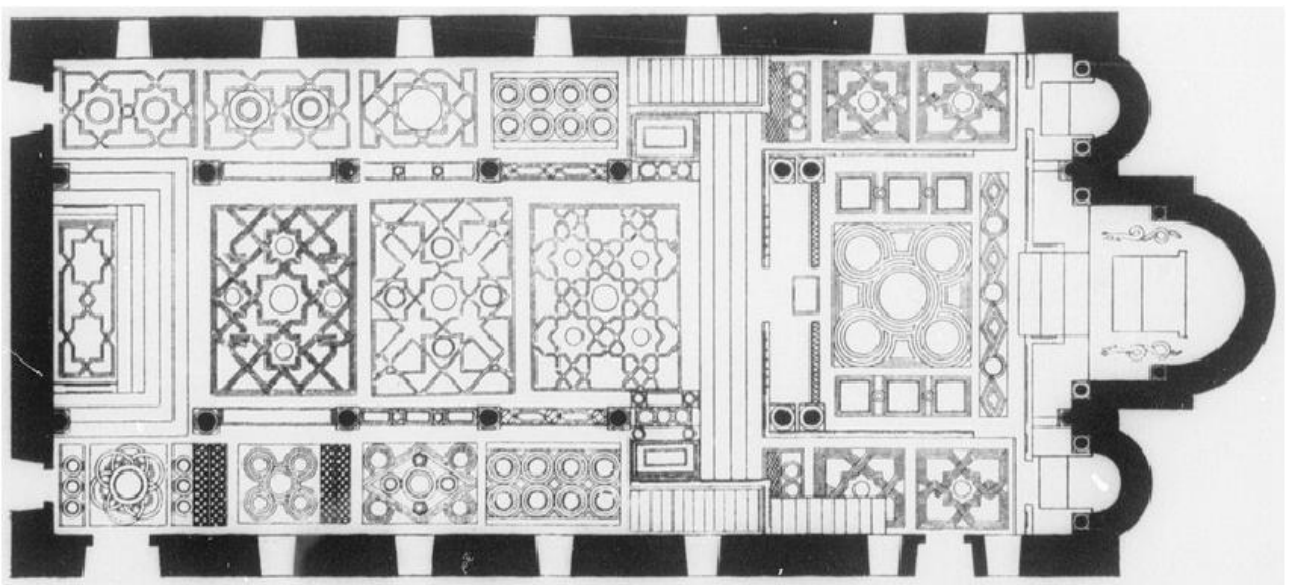
Dettaglio dell'acquerello di Bosch fatto sulla base di Hittorff, il che conferma la datazione del disegno ad almeno il 1822-24, anni in cui Hittorff visitò la Sicilia.
Si vedono chiaramente i disegni in *opus sectile* dei fiori all'interno delle lastre marmoree che probabilmente con i restauri generali effettuati prima del 1838, vennero campite in *opus tessellatum* di motivi geometrici di stile cosmatesco romano e siculo-campano. E' facile immaginare che a queste splendide realizzazione di *sectilia* floreali, le quali girano tutto intorno al perimetro della chiesa, volesse riferirsi la metafora del *prato fiorito* per una *primavera eterna*, contenuta nell'Omelia LV di Teofane da Cerami. E possiamo solo avere una vaga idea dell'effetto di stupore che la straordinaria bellezza di tali decorazioni doveva suscitare nel visitatore. Bellezza oggi in buona parte attutita dalle inusitate e insensate campiture di motivi geometrici che sostituiscono le antiche stilizzazioni floreali nei loro lineamenti marmorei policromi.
Tale cambiamento si può osservare, infatti, nel disegno di Daumet e Guadet (pagina seguente), datato al 1860 in cui si vedono i *sectilia* floreali con le decorazioni moderne. Inoltre, un altro dettaglio nel frattempo è cambiato, ed è il tondo a forma di Clipeo, con il disegno geometrico che richiama il *Signum Crucis* medievale. Non si conosce il motivo di questa modifica, certamente avvenuta durante il restauro delle fasce marmoree murali, ma è certo invece che nei disegni precedenti, nel tondo si vede chiaramente una croce patente.

Daumet e Guadet, datato al 1860. I *Sectilia* floreali sono stati modificati con campiture di motivi geometrici in *opus tessellatum*. Inoltre, si vede il tondo piccolo al centro della grande lastra marmorea, con il motivo del *Signum Crucis*, mentre i disegni precedenti, eseguiti tra il 1822 e il 1836, mostrano nel tondo una croce patente.

Gailhabaud (disegno del 1836)

Knight, prima del 1838

Anche Buscemi (1841), testimonia ancora croci patenti al posto del *Signum Crucis*.

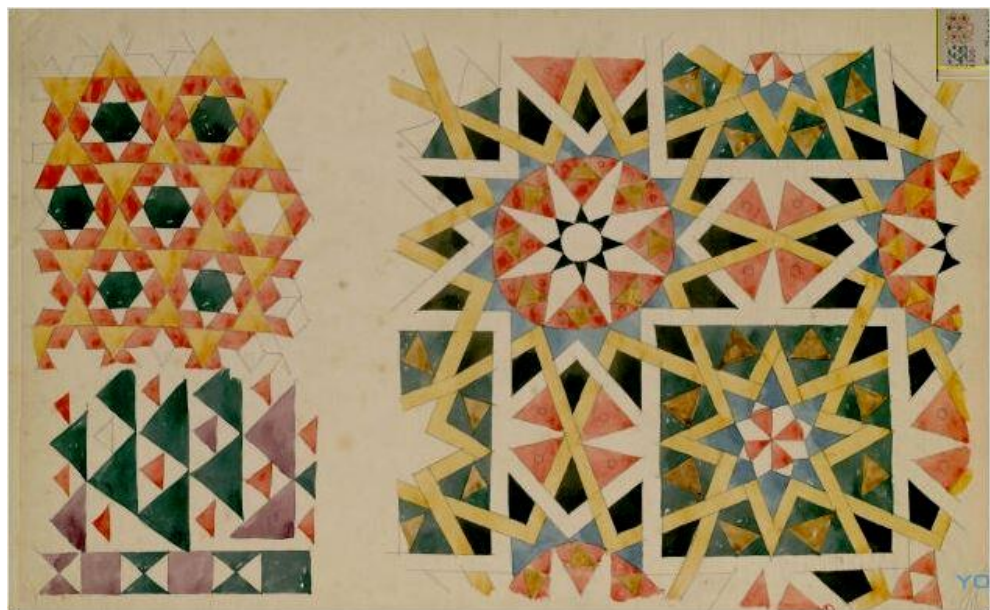
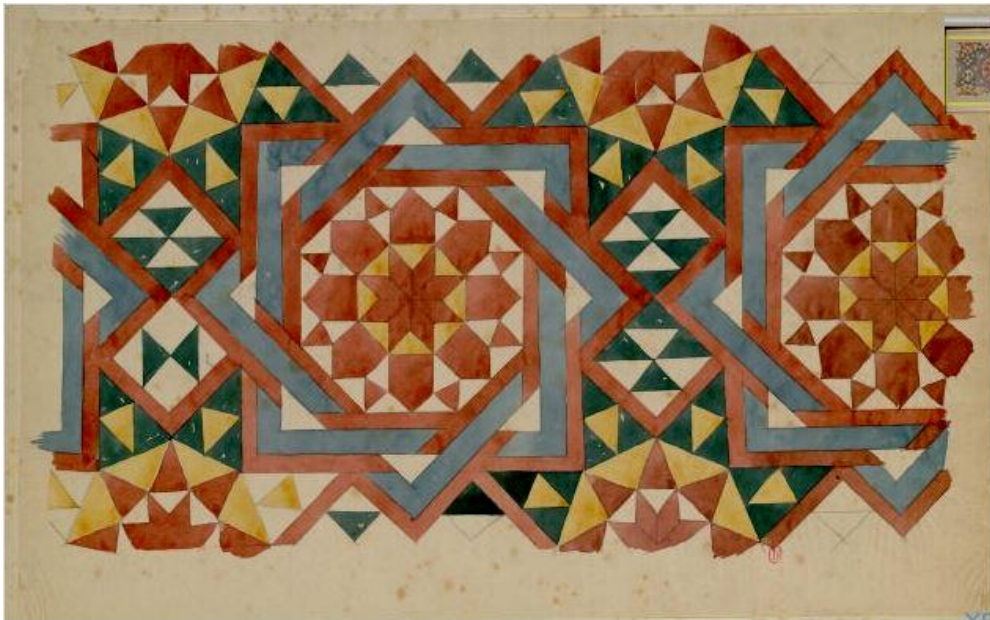
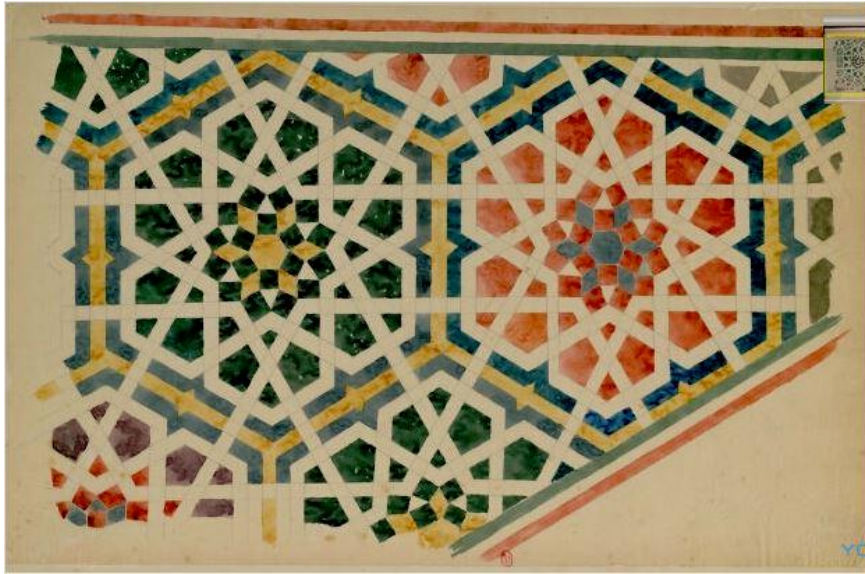
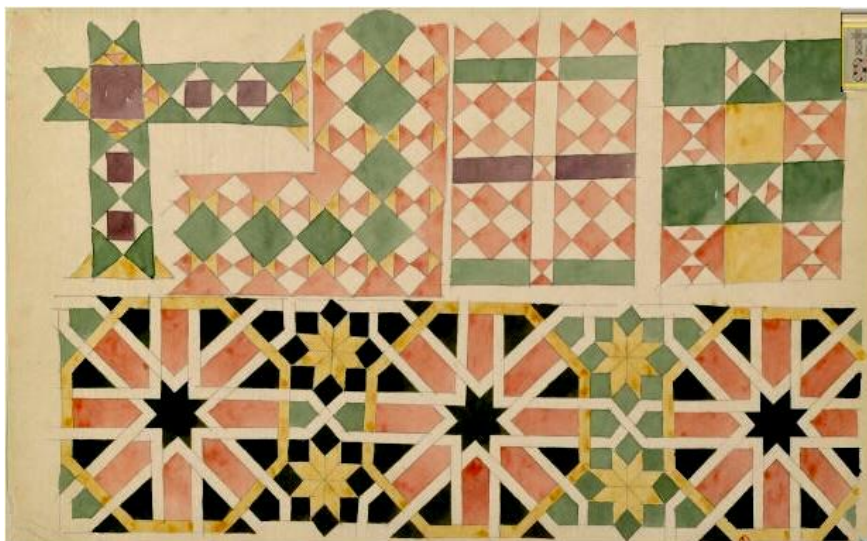
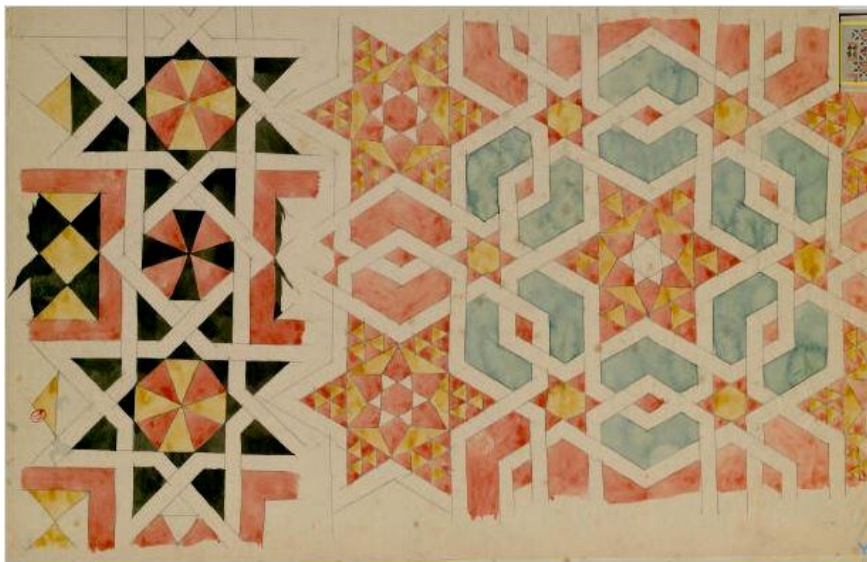
Un’altra modifica significativa che si riscontra nei disegni tra il 1822 e il 1838, riguarda le lastre musive per la decorazione delle absidi nel presbiterio. Il tutto è ben visibile dal confronto tra il disegno di Gailhabaud, dettagliatissimo, e quelli di Knight, Leitch, ecc. Sembrerebbe che le modifiche siano state effettuate prima del 1837.

Prospetti della chiesa di Gailhabaud (disegni del 1836 pubblicati nel 1841)

Knight, prima del 1838. Sembra essere tutto cambiato.

Anche in questo disegno pubblicato in *Ensemble de dessins exécutés probablement par des architectes français pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, più o meno tra il 1835 e il 1837, si vedono alcune analogie con il disegno di Gailhabaud (come le lastre con i quinconce), mentre altri dettagli sembrano essere diversi, come le due grandi lastre di porfido che sono davanti.

Raffigurazione della navata centrale della basilica nella Cappella Palatina, pubblicata da Georg Dehio in *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttgart, 1887. Il disegno fu eseguito, ovviamente, nel periodo compreso tra il 1824 e il 1836.

Pianta del pavimento pubblicata da T. Kutschmann, in *Meisterwerke saracenish-normannischer Kunst in Sicilien und Unteritalien*, Berlin, 1900.

Vaudoyer Léon, disegno di alcuni patterns dei mosaici nella Palatina eseguiti tra il 1827 e il 1832

Alcuni splendidi disegni delle decorazioni musive eseguiti da Pierre Léonard Laurécisque nel 1832.

Disegni di Charles Auguste Questel, in *Voyage en Italie et Sicilie*, 1831-1832

Sempre dell'anonimo, alcuni acquerelli di schemi geometrici decorativi della Palatina.

In questo acquerello di Jules Eugène Lenepveu, della seconda metà del XIX secolo, si vede l'angolo sud-ovest della Cappella Palatina. Qui il primo riquadro sembra mostrare le fasce circolari intersecantesi di marmo bianco liscio, mentre i tre dischi lapidei che lo affiancano sembrano annodati a *guilloche* e non tangenti, ma si tratta solo di una approssimazione del disegno in quanto la tangenza dei dischi si nota bene nelle piante di Hittorff e Gailhabaud.

Sintesi

Il pavimento della Cappella Palatina nel Palazzo dei Normanni di Palermo viene citato nell'Omelia 55 di *Teofane* da Cerami (prima metà XII secolo), alias *Filagato* da Cerami, come un' *opus segmentatum* il quale termine, però, non ha fondamento nell'uso antico e dato che nel pavimento musivo attuale non si vede traccia di elementi fitomorfi, la metafora del *prato fiorito* e *dell'eterna primavera* va riferita, probabilmente, ai *sectilia* floreali che un tempo adornavano la fascia parietale sovrapposta alle grandi lastre di marmo bianco e di porfidi sul perimetro del muro e che oggi risultano essere campiti con motivi geometrici in *opus tessellatum,* nello stile cosmatesco e siculo-arabo.
Successivamente, Ugo Falcando, in una epistola scritta circa il 1190, descrive il pavimento della Palatina come *capella regia primum occurrit sumptuosi operis pavimento constrata*, dove il termine *constrata* dà luogo a molte e diverse interpretazioni che non aiutano a coglierne il significato preciso per cui le uniche parole certe si riferiscono a una "sontuosa opera pavimentale", ma non esplicitamente a un mosaico. Tra l'altro, Agostino Inveges, in *Annali della felice città di Palermo*, 1651, pag. 202, citando Falcando scrive «*sumptuosi operis pavimento constructa*», e non *constrata*, il quale termine sembra essere più appropriato. Dall'antichità, quindi, non si evince con certezza che tutto il pavimento della Palatina fosse eseguito in mosaico tessellato, mentre Fra Leandro Alberti Bolognese, in *Descrittione di tutta l'Italia et isole pertinenti ad essa*, Venetia, 1596, porta la testimonianza di un pavimento musivo che potrebbe riferirsi solo al presbiterio. I numerosi disegni eseguiti dagli archeologi e architetti dell'*École des Beaux-Arts* di Parigi, tra gli inizi dell'Ottocento e il 1838, mostrano diverse situazioni dovute ai continui restauri che erano in corso anche durante le visite stesse al monumento. Jacques Ignace Hittorff, contro ogni logica previsione, disegna, forse nel 1822-24, un pavimento a scacchiera di lastre marmoree colorate davanti al presbiterio e non riporta la lastra musiva a coppie di dischi tangenti della navata destra. A seguire, ancora Hittorff e Zanth pubblicano la pianta del pavimento nel 1835 in cui si vedono numerose modifiche rispetto all'assetto attuale. William Leighton Leitch, tra il 1834 e il 1835, disegna un pavimento di lastre marmoree di tipo barocco, che sembra avere lo scopo di copertura temporanea per la preparazione di un nuovo pavimento, mentre Jules Gailhabaud, accompagnato dall'architetto Travers, nel 1836 disegna una pianta del pavimento con diverse altre modifiche rispetto a quelle riportate da Hittorff e, finalmente nel 1838 Serridafalco prima ed altri autori dopo, restituiscono il pavimento della Palatina così come lo si vede oggi, evidentemente fedele agli ultimi restauri forse riferibili al 1837.

Un’ultima considerazione, prima di terminare questo lungo saggio, riguarda una remota possibilità che alcuni dei pannelli pavimentali della Cappella Palatina, insieme ad altri elementi musivi, potrebbero provenire dal duomo di Monreale. Senza entrare nel merito delle tante vicende storiche che hanno interessato le opere musive di quest’ultimo, si può facilmente osservare che uno dei pannelli del pavimento nel presbiterio di Monreale è identico nei lineamenti, nel motivo geometrico e quindi nello stile, al primo pannello sud della navata centrale nella Palatina. Mentre un'altra zona pavimentale del presbiterio nel duomo di Monreale presenta forti analogie con il pannello centrale della Palatina, ma solo nella versione che ne ha dato Jules Gailhabaud nella pianta pubblicata nel 1835. Infine, si deve pure osservare che le decorazioni parietali basse sono in buona parte identiche nello stile, nelle soluzioni e nei motivi geometrici, a quelle stesse della Palatina. Non solo, in entrambi i casi, i *sectilia* floreali rappresentati mostrano identità nelle soluzioni musive delle campiture nelle quali sono adottati schemi geometrici in *opus tessellatum* di motivi di stile cosmatesco e siculo-campano, diversamente da come furono visti e disegnati dai tanti architetti ch visitarono la Sicilia tra il 1820 e il 1850. Siccome per la Palatina abbiamo la descrizione dei *sectilia* floreali nell’omelia di Teofane da Cerami e di Ugo Falcando, si potrebbe pensare che le stesse decorazioni fitomorfe della Palatina fossero le prime e più originali e che tra il 1822 e il 1836, la trasformazione delle stesse in campiture di motivi geometrici in *tessellatum* venne adottata e attuata anche a Monreale[43]. Sull’esistenza di tali decorazioni floreali sopra le lastre di marmo murali nel duomo di Monreale, potrebbe esserci la testimonianza di Giovanni Luigi Lello che scrive:

«Tutta la parte da basso delle mura della mità di questa Chiesa, che è dell’atrio in su, è incrostata di tavole grandi di marmo, con lavori di Mosaico nelle giunture, i quali hanno un bastoncino di marmo attorno. Di sopra è un gran fregio di Mosaico, come di Piramidi, et fioroni in cima, in mezzo a due lavori di Mosaico circondati pure di bastoncini di marmo»[44].

In definitiva, il pavimento musivo della Cappella Palatina, lungi dal potersi identificare in quell’opera definita nelle parole di William Tronzo come «*virctually intact and one of the*

---

[43] Come scrive anche l'abate D. B. Gravina, *Il duomo di Monreale, Palermo*, 1859-1869: «Il nostro tempio n’ebbe grandissima copia (di mosaici parietali e pavimentali, ndr). Però è da notarsi che la più parte di quei, che oggi esistono, sono stati fatti dopo l’incendio del 1811. Di anteriori ve ne hanno assai pochi, e forse nessun pezzo rimonta all’epoca normanna».

[44] *Historia della chiesa di Monreale*, Roma, 1596, pag., pag. 7.

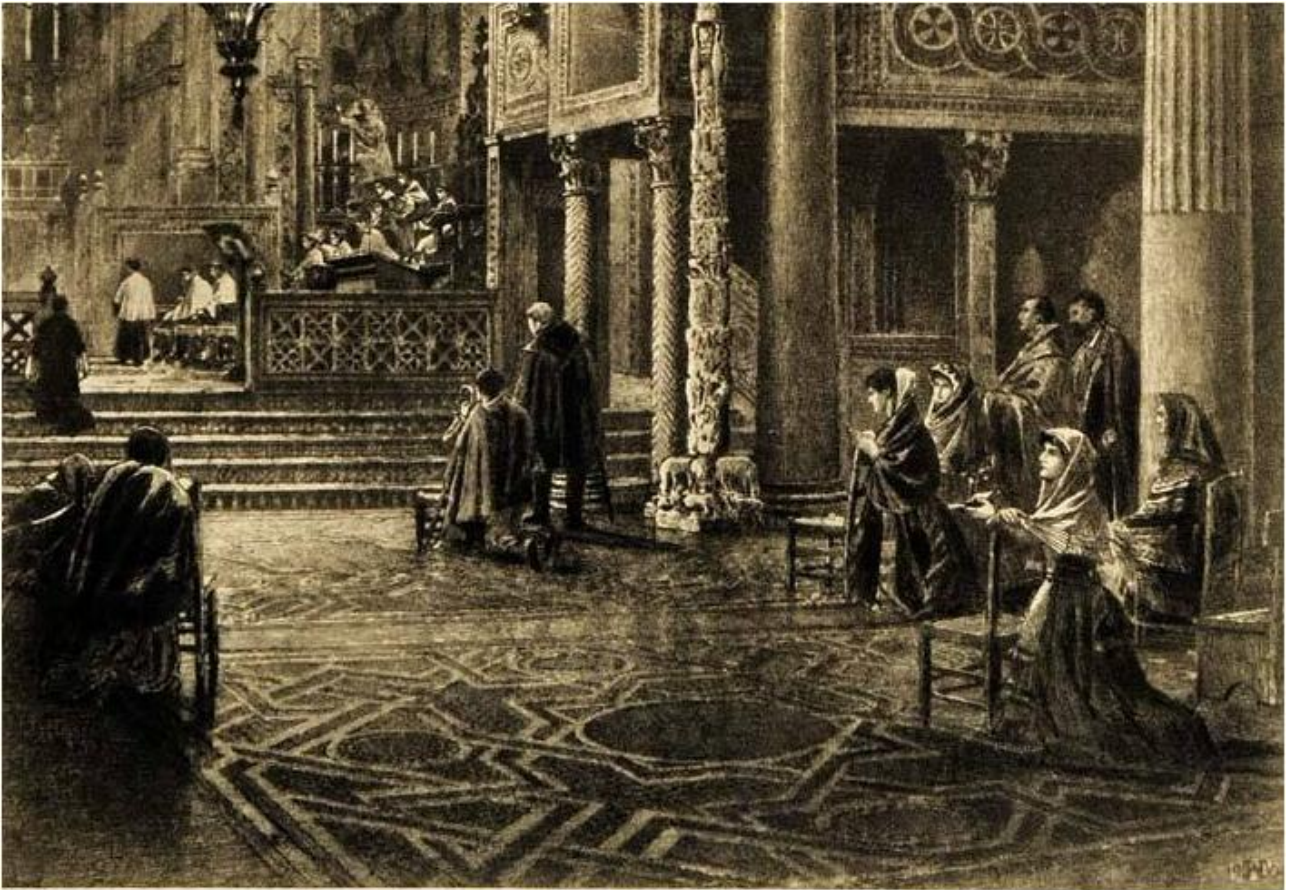
most beautifull opus sectile floors from the twelfth century»[45], pronunciate nel 1997, come anche la lamentata assenza di adeguate pubblicazioni fotografiche del pavimento, ricordando solo (nella nota 52 del lavoro precitato) la fotografia di un diagramma schematico fatto nel XIX secolo e pubblicata da Kier Hiltrud nel 1970, costituisce innanzitutto un'opera unica nel panorama musivo dell'Europa cristiana e che, oltre agli analoghi siciliani, trova nel pavimento del presbiterio del duomo di Salerno l'unico precipuo riflesso stilistico più diretto.

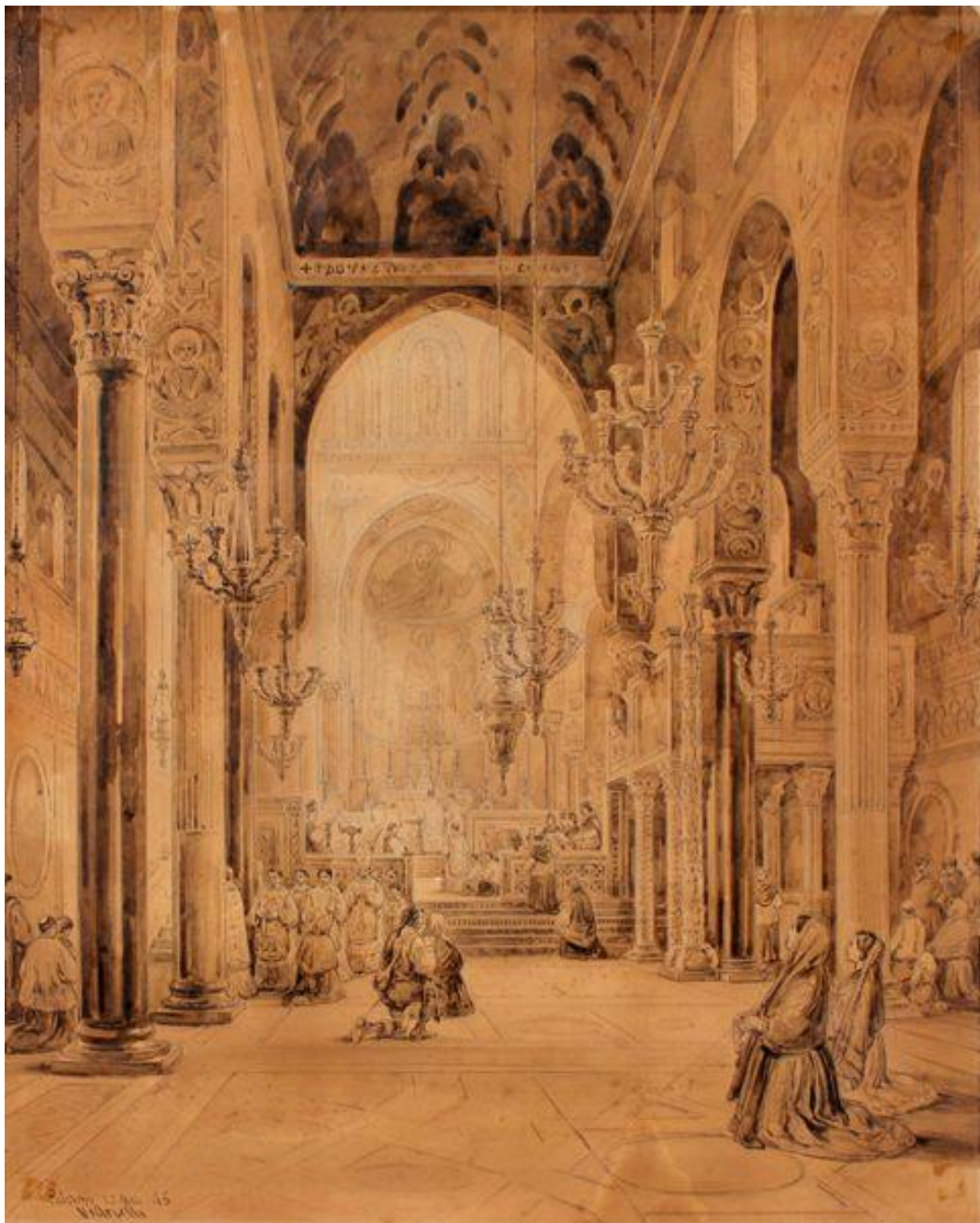
L'attuale bellezza non è in discussione, specie se riferita all'insieme delle opere musive che caratterizzano fortemente, rendendola unica, la Cappella Palatina. Tuttavia, dalle indagini stilistiche svolte e ancor più dalle poche tracce documentarie, ma soprattutto dal confronto dei diversi disegni eseguiti tra il 1822 e il 1837, sembra che un velo di mistero avvolga il pavimento musivo, almeno quello delle navate. Infatti, se nel presbiterio poche sono le modifiche rilevate, nella navata centrale e in quelle laterali, sembra che il litostrato sia stato più volte soggetto a manomissioni abbastanza significative. E se il disegno di Hittorff proposto qui nell'incisione di Bosc, essendo uno dei più antichi mostra davanti al presbiterio un largo riquadro composto da file di mattonelle forse di ceramica, disposte a scacchiera, al quale forse alludevano gli autori dell'*Encyclopedia Britannica* ed altri, quello di Hittorff e Zanth, pubblicato nel 1835, mostra lo schema con i pannelli simmetrici. Misteriosamente, però, tra il 1835 e il 1837, altri disegni mostrano riquadri pavimentali che nulla hanno a che fare con quelli odierni, mentre Gailhabaud riprende lo schema di Hittorff sostituendo alcuni pannelli identici nei disegni e simmetrici nella disposizione tra le due navate laterali. La storia misteriosa del pavimento si conclude con la pubblicazione nel 1838 dello schema di Domenico Lo Faso Pietrasanta Duca di Serradifalco, a partire dal quale, lo schema è rimasto identico nelle sue linee generali fino ad oggi. Ma la foto non datata, pubblicata dall'Università di Berlino vista sopra, pone molti interrogativi sullo stato e le modifiche che il litostrato subì sicuramente negli anni '30 dell'Ottocento e contribuisce significativamente ad infittire il mistero legato alle vicende di un pavimento musivo che viene generalmente ritenuto oggi come uno dei più belli dell'arte pavimentale romanica del meridione d'Italia.

---

[45] *Byzantine Court Culture from the Point of View of Norman Sicily: The Case of the Cappella Palatina in Palermo*, in *Byzantine Court Culture from 829 to 1204* a cura di Henry Maguire, Harvard University, 1997, Paperback Edition, 2004, pag. 111.

The Cappella Palatina may be the product of an artdoomed to finish soon, but for one ineffable momentit has given us all that art can give. (Cecilia Waern, 1911)

«...*Per questo, dico, che possediamo tanto tesoro, gareggia ogni popolo di averne la più veritiera effigie ; ed i più rinomati artisti di ogni terra ne spargono per tutto il mondo pregevolissime copie , nelle quali, oltre alla bellezza dell'architettura e di ogni decorazion di ornamento di tutto l'edilìzio, ritratte secondo tutte le facce di sua variissima prospettiva; ritrovansi ancor pennelleggiati l'anima di queste mute pietre, i palpiti di questo annoso tempio, il culto cristiano e vivente, rappresentato nella splendidezza delle sue cerimonie, nel dignitoso consorzio de' suoi ministri, nell'estatico atteggiamento de' suoi adoratori, col soave profumo degli incensi, che, annuvolando leggermente il vivo raggio penetrato sul presbiterio a rischiarare vie più la esuberante ricchezza dell'oro, il colorito dei musaici, le figure de' profeti e degli arcangeli, gli archi, le colonne, i fregi, il pavimento, i finissimi intagli del coro, il maestoso elevarsi dell' abside e dell'altare; si associa alla luce dell'astro principale della natura per velare e rendere ancora più solenne e celebrato il sagrifizio del nostro culto. E i viaggiatori, che di continuo arrivano a visitar questa mondiale bellezza, caduta quasi dal cielo nel rimanente giardino de' numi, van riportando altresì oralmente per ogni terra la fama della Cappella del Re, celebre, così come ella è, come monumento di arte e come dignitosissima e regale offerta di voto e di religione a Dio nella fede di Gesù Cristo*».
Francesco Attardi, 1865

Dettaglio di una fotoincisione color seppia di Axel Herman Haig (1835-1921), del 1905.

La Cappella Palatina in una foto moderna

Achille Vianelli, Cappella Palatina, 1846

Video di presentazione di questo saggio:

http://youtu.be/fuaDtp0bOXM

BIBLIOGRAFIA

F. Thomae Fazelli Siculi, *De rebus siculis decades duae nunc primum in lucem edita*, 1573

Tommaso Fazello*, Delle due deche dell'historia di Sicilia,* Venetia, 1573

Fra Leandro Alberti Bolognese, *Descrittione di tutta l'Italia et isole pertinenti ad essa*, Venetia, 1596

Francisco Scorso Panormitano, *Theophanis Ceramei, Homiliae,* Lutetiae-Parisorum, 1644

Agostino Inveges, *Parte terza degli annali della felice città di Palermo*, Palermo, 1651

Pietro Napoli Signorelli, *Vicende della coltura nelle Due Sicilie*, Tomo II, Napoli, 1784

Gaspare Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere con facilità tanto dal siciliano che da forestiero, tutte le magnificenze e gli oggetti degni di osservazione della città di Palermo*, Palermo, 1816

Tommaso Fazello, *Della storia di Sicilia deche due* (traduzione dal latino in lingua toscana di Remigio Fiorentino), vol. 1, 1818

Vincenzo Migliore, *Itinerario per le vie, piazze, vicoli e cortili della città e contorni di Palermo*, Messina, 1824

Salvadore Morso, *Descrizione di Palermo Antico ricavata sugli autori sincroni e i monumenti de' tempi*, Palermo, 1827

Charles Auguste Questel, in *Voyage en Italie et Sicilie*, 1831-1832

Jacques Ignaze Hittorff, L. Zanth, *Architecture moderne de la Sicile, ou Recueil des plus beaux monumens religieux et des édifices publics et particuliers les plus remarquables de la Sicile*, Paris, 1835

M.D.D. Farjasse, *L'Italie...Sicile et Malte*, par Audot Père, Paris, 1835

Vincenzo Mortillaro, *Guida per Palermo e pei suoi dintorni*, Palermo, 1836

Domenico Lo Faso Pietrasanta, aliuas, Duca di Serradifalco, *Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne: ragionamenti tre,* Palermo, 1838

Effemeridi Scientifiche e Letterarie per la Sicilia, tomo XXIV, anno VIII, Palermo, 1839

Niccolò Buscemi, *Notizie della basilica di San Pietro detta la Cappella Regia*, Palermo, 1840

Jules Gailhabaud*, Monuments anciens et modernes, collection formant une histoire de l'architecture des différents peuples à toutes les époques*. Paris 1840-1850, 4 vol.

Knight, Henry Gally, *Saracenic and Norman remains, to illustrate the Normans in Sicily*, London, J. Murray, 1840

Cesare Pasca, *Descrizione della Imperiale e Regal Cappella Palatina di Palermo*, Palermo, 1841

Albert Lenoir, *Chapelle Royale a palerme,* in *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, Journal des Architectes et Ingénieurs, Paris, vol. III, 1842.

Giuseppe Del Re, *Cronisti e Scrittori Sincroni della Dominazione Normanna nel Regno di Puglia e Sicilia*, Napoli, 1845

Di Marzo Gioacchino, *Delle Belle arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del secolo XIV*, Palermo, 1859

D. B. Gravina, *Il duomo di Monreale,* Palermo, 1859

Migne,*Patrol. Graeca*, CXXXIII, coll. 136-1077, e l'edizione di G. Palama, Gerusalemme 1860

E.E. Viollet-le-Duc, *Lettres pour la Sicile, à propos des événements de juin et de juillet 1860*. Paris : Vve A. Morel, 1860

Jules, Gailhabaud, *L'Art dans ses diverses branches, ou l'Architecture, la sculpture, la peinture, la fonte, la ferronnerie, etc.,* Paris, 1863

Georg Dennis, John Murray, *A handbook for travellers in Sicily*, 1864

Francesco Attardi, *Sulla necessità di una nuova illustrazione della basilica di S. Pietro, detta la Regia cappella, discorso* ..., Palermo, Tipografia Morvillo, 1865

Gaetano Riolo, *Notizie dei restauratori delle pitture a musaico della R. Cappella Palatina*, Palermo, 1870

M.A. Racinet, *Das polychrome Ornament*, Stuttgart, 1875

Andrea Terzi, Michele Amari, Luigi Boglino, F. S. Cavallari, Isidoro Carini, *La Cappella di S. Pietro nella reggia di Palermo…,* Brangi, 1889

Dehio Georg, Gustav von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes,* Stuttgart, 1892

T. Kutschmann, *Meisterwerke saracenish-normannischer Kunst in Sicilien und Unteritalien*, Berlin, 1900

AA.VV. *Encyclopedia Americana*, in trenta volumi, New York, The Americana company, 1904, voce Byzantine (vol 3),

Alexander Speltz, in *The history of ornament design in the decorative arts*, 1915

Matthiae Guglielmo, *Componenti del gusto decorativo cosmatesco*, Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, 3, anno 1, n. 1, 1952.

Filippo Pottino, *La Cappella Palatina di Palermo*, 1970

Glass F. Dorothy, *Studies on Cosmatesque Pavements*, BAR, 1980

K.M.D. Dunbabin, voce *Pavimento* nell'Enciclopedia dell'Arte Antica Treccani

Tronzo William, *The cultures of his Kingdom, Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton University press, 1997

Manuela Viscontini, La figura di Pietro negli Atti degli Apostoli. Un caso particolare: la Cappella Palatina di Palermo, in La figura di San Pietro nelle fonti del medioevo, Louvain-la-Nevue, 2001

Franco D'Angelo, Vladimir Zorić, *La città di Palermo nel medioevo*, Officina di studi medievali, Scrinium: quaderni ed estratti di schede medievali, 11 (1933-1934); Palermo, 2002

Di Liberto Rosa*, Il pavimento a tarsie marmoree e motivi figurati della chiesa normanna di Santa Maria dell'Ammiraglio in Palermo*, in Byzantino – Sicula V, Giorgio di Antiochia, L'arte della politica in Sicilia nel XII secolo tra Bisanzio e l'Islam, Atti del Convegno Internazionale dell'Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici "Bruno Lavagnini", Quaderni, 17, Palermo, 19-20 aprile, 2007.

Longo Ruggero, *L'opus sectile medievale in Sicilia e nel Meridione Normanno*, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, Dottorato di ricerca in Memoria e Materia dell'Opera d'Arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, conservazione, musealizzazione, XXI ciclo, coordinatore prof.ssa Maria Andaloro, Tutor, prof. Ulderico Santamaria, Viterbo 2009.

Longo Ruggero, *Le decorazioni in opus sectile della Cappella Palatina di Palermo*. *Nuovi materiali per nuove ricerche*, 2009.

Di Liberto Rosa, *Norman Palermo: architecture between the 11th and 12th century*, in A Companion to Medieval Palermo, Brill, Leiden-Boston, 2013

Giuseppe Antista, *Disegni di architetture normanne dei pensionnaires dell'Accademia di Franca a Roma*, in *Conoscere il territorio: Arte e Storia delle Madonie, Studi in memoria di Nico Marino*, Vol. 1, a cura di Gabriele Marino e Rosario Termotto, Associazione Culturale Nico Marino, Atti della prima edizione, Cefalù, 21-22 ottobre 2011, Cefalù, ottobre 2013, seconda stampa luglio 2014.